COPIA LIRE CINQUANTA

...ENTO DI "IDEA"
...IETRO BARBIERI

...ZIONE, AMMINISTRAZIONE
... Pollaiolo, 5 - Telefono 879-270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 1 - ROMA, 3 GENNAIO 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63964

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

SULLA PIU' RECENTE FILOSOFIA DEI CATTOLICI

Basta confrontare il pensiero dei cattolici (¹) nel cinquantennio che va all'incirca dal 1860 agli inizi della prima Guerra mondiale con quello degli ultimi quarant'anni, per rendersi conto del suo possente risveglio: oggi vi è una « cultura » cattolica viva e operante, d'avanguardia, pur dentro il solco della tradizione, attuale e scaltrita, criticamente esigente, fortemente sensibile ai problemi del mondo moderno e contemporaneo. Certo, il cinquantennio anteriore alla presente generazione ebbe i suoi cattolici pensatori, scrittori e studiosi anche di grande rilievo, ma conobbe il predominio della cultura cosiddetta « laicista », per la quale un cattolico, per definizione, non può essere che ripetitore di vecchie dottrine sorpassate dalla scienza, costituzionalmente « dogmatico » e perciò negato alla « libera ricerca » e al pensiero critico, impedito a comprendere secondo ragione dalle sue superstiziose credenze religiose. Il laicismo, naturalmente in omaggio alla libertà della critica, ha fatto sempre valere questo suo dogmatismo intransigente e sprezzante in nome della superstizione della filosofia o di quella della scienza, immancabilmente della superstizione della ragione che, in tal modo, rinuncia a quella criticità che crede di affermare.

Da questo punto di vista, di fronte ai nuovi dogmatismi rozzi ed incolti (lo scientismo e il materialismo di neopositivisti, naturalisti e marxisti), si può affermare senza tema di una smentita giustificata, che oggi il solo pensiero che sia razionale, libera e critica ricerca della verità è soltanto quello dei cattolici. Si può obbiettare che la tendenza odierna si caratterizza per il suo antidogmatismo, che si spinge, oltre l'agnosticismo, fino al relativismo e allo scetticismo più negativo. Osserviamo che pure un simile atteggiamento è estremamente dogmatico, anche se di un dogmatismo antitetico a quello del razionalismo dei secoli XVIII e XIX: la « ragione che spiega tutto » e la « ragione che non spiega nulla » e sta sospesa, come impiccato alla corda, al problema, al dubbio insormontabile o a proposizioni convenzionali, sono due modi acritici e non razionali di concepire la ragione e parimenti dogmatici. Prima si accusavano i cattolici filosofi di essere dogmatici solo perchè non erano razionalisti puri e non adoravano la ragione filosofica o quella scientifica; oggi si accusano ancora di dogmatismo perchè non sono scettici e perchè sostengono, non su verità di fede, ma con le armi razionali le più esigenti, che l'uomo è capace di verità e che il punto di vista filosofico non è quello scientifico o economico, ma il metafisico, cioè non particolare o parziale, bensì universale e comprensivo, capace di una concezione organica e integrale della realtà. Secondo il laicismo contemporaneo i cattolici filosofi sono dommatici e « reazionari » per i seguenti motivi, tutti afilosofici: *a*) ancora ammettono un ordine razionale di verità universalmente valido, cioè perchè non sono scettici e si rifiutano di far valere come principî categorici alcune ipotesi metodologiche della scienza; *b*) ancora pensano a costruire una metafisica, cioè perchè non sono dogmaticamente antimetafisici, che poi significa affidarsi ad un'arbitraria e primitiva metafisica materialistica; *c*) ancora distinguono il sapere filosofico da quello scientifico e sostengono l'autonomia del momento teoretico o comprensivo, cioè perchè non sono grossolanamente scientisti e integralmente prassisti e difendono criticamente l'esistenza stessa della filosofia, decisi a non partecipare ai tanti pseudofunerali che da più parti si celebrano alla sua buona o mala anima, senza che gli officianti s'avvedano che il morto che sta dentro non è la filosofia, ma il dogma assoluto con i suoi storicismi e umanesimi assoluti e che loro, officianti e accompagnatori, fanno il funerale a se stessi; *d*) ancora si attardano a dimostrare che esiste un Dio creatore e che vi sono principî morali e leggi naturali e l'uomo è persona e lo è perchè è spirito ed esprime valori spirituali, cioè perchè danno un senso non empirico alle parole gustizia, libertà e virtù e non accettano di fare del pensiero una funzione del cervello e dei valori spirituali parole vuote di senso e sovrastrutture della struttura economica, cioè perchè ancora per loro le parole *uomo* ed *umano* hanno un significato non biologico e l'uomo stesso, in tutta la sua integralità del suo essere e nella pienezza dei suoi problemi, è l'oggetto primo della filosofia, la cui risposta dev'essere pertanto integrale e globale e non parziale e particolare e poi arbitrariamente generalizzata.

Tuttavia, malgrado l'intransigenza della cultura laicista non renda ancora possibile un dialogo fecondo, è in atto il dialogo dei cattolici con le esigenze più vive del pensiero moderno e contemporaneo. E' questo, a nostro avviso, nel campo cattolico l'avvenimento più significativo, dell'ultimo trentennio circa: essere la cultura dei cattolici uscita dal suo isolamento, direi dai Seminari e dagl'Istituti pontifici, dove il pensiero laicista era riuscito a confinarla, esiliandola dal mondo della cultura militante, in una condizione d'inferiorità, che pesava anche su quei cattolici d'ingegno che pur rappresentavano qualcosa nella cultura viva. Il passaggio dall'atteggiamento isolazionistico — i due mondi s'ignoravano reciprocamente, l'uno indifferente all'altro tranne che per scomunicarsi scambievolmente — a quello di presa di posizione, di critica costruttiva e di comprensione, segna l'inizio del risveglio e del formarsi di una vera cultura dei cattolici, di una filosofia che è tradizionale, ma nel senso di rinnovamento della tradizione stessa rivissuta con sensibilità nuova, che la fa aderente, pur senza vestirla alla moda, al tempo presente, « attuale » di quell'attualità perenne della verità la quale, proprio per questa sua perennità, è capace di rinnovare rinnovandosi, di aprirsi a nuove prospettive che, nel momento che la confermano, l'arricchiscono e fanno che, « antica », sia sempre « originale » e vera nell'« oggi », che è anche il suo « ieri » e sarà il suo « domani ». In questo senso, si può parlare di vera rinascita della cultura e della filosofia dei cattolici, che non si può più ignorare, perchè non è la *quantité négligéable* della fine dell' '800 e perchè è una delle dimensioni del mondo culturale e filosofico odierno con cui bisogna fare i conti, secondo le buone regole del giuoco, cioè, non affermando dogmaticamente che è dommatica, ma discutendola al lume della critica più obbiettiva e nello stesso tempo, come si conviene, più esigente.

Di fronte alla confusione delle lingue, alla distruzione degli idoli ottocenteschi dello storicismo immanentista, del determinismo scientista e materialista e alla dissoluzione del pensiero moderno che, incapace di rinnovare il suo immanentismo, accetta come verità la sua stessa dissoluzione e la disintegrazione dell'essere e di tutti i valori o ripropone acriticamente concezioni scientiste e materialiste già superate dallo stesso processo dissolutivo dei presupposti su cui si fondano, il pensiero dei cattolici, favorito indubbiamente da questa crisi (dico nel senso, soltanto psicologico, che il terreno è stato sgombrato da molti pregiudizi ingenerati dal dogmatismo della scienza e della filosofia, dagli *idola theatri*) affronta problemi filosofici con metodo filosofico, il problema dell'uomo integrale e della filosofia integrale, come intelligibilità ultima del reale, come metafisica che, intesa in questo senso, è la sola verità concreta e universalmente valida, con sistema chiuso ma perennemente aperto a nuove ricerche nella infinità del vero e perciò costantemente e rigorosamente critico, escludente la doppia astrazione e il doppio dogmatismo della ragione « spiegatutto » (scientifica e filosofica) e dello scetticismo che si « chiude nella problematizzazione totale, dove lo stesso problema, il problematizzare, il problematizzato e il problematizzante hanno solo il senso di non avere alcun senso ».

Naturalmente quest'apertura alle esigenze e alla sensibilità del mondo moderno comporta dei rischi, non in se stessa, ma nel caso che manchi un adeguato approfondimento critico del problema, che non va inteso nel senso di vedere fino a che punto si possano fare delle « concessioni » (metodo politico, pragmatistico e possibilistico e niente affatto filosofico e critico); o, nell'altro, di accettare, come « filosofi », magari le posizioni degli avversari, arrivare alle stesse conclusioni e poi aggiungere, come cristiani (dall'esterno, fideisticamente e non filosoficamente) la fede: o nell'altro ancora, nel tentativo di « venir incontro », di assimilare le proprie posizioni a quelle antitetiche per attuare un « collettivismo cristiano » o un « marxismo cristiano » o una « filosofia senza metafisica » (perchè tanto la metafisica è questione di « scelta » o di « esigenza » personale e magari di « mistica » e non verità intellettiva e filosofica). Queste e altrettali equivoche soluzioni acritiche da superficiali (e perciò da intemperanti) denunziano la mancanza di consapevolezza del vero problema e la confusione tra ragione e fede, filosofia e religione e accreditano l'accusa degli avversari che i cattolici o fanno della filosofia dogmatica fondata sulle verità di fede o, se fanno davvero della filosofia, non possono non arrivare alle stesse conclusioni degli altri, con la differenza che loro vi aggiungono la fede religiosa, la quale però, in tal caso, è un loro fatto personale, che non interessa nè la filoso-

Continua a pag. 5.

Michele Federico Sciacca

SOMMARIO

PROSPETTIVE ESTETICHE

Ottima l'idea (attuata dall'università di Padova, auspice il prof. Luigi Stefanini) di chiamare studiosi di diverso interesse e indirizzo scientifico a illustrare la propria prospettiva estetica nel limite di una conferenza, e ottima ancora l'idea (attuata dalla Morcelliana) di raccogliere in volume tali conferenze, così da offrire il panorama delle diverse teorie e avere fra mano una specie di prontuario di estetologia.

Nulla invero conferisce di più allo studio di un problema che chiamare a raccolta sull'argomento competenti di diversa indole e indagine, perchè nulla conferisce di più a illustrarne i diversi aspetti, per cui riesce poi meno arduo coglierne l'impostazione integrale, che è la premessa insurrogabile della soluzione. E però allo scopo di presentare nel suo complesso gli aspetti rilevati dai diversi studiosi, noi faremo una specie di rassegna antologica delle conferenze illustrative, soffermandoci sugli spunti di particolare interesse.

Apre la serie il Borgese, la cui prospettiva estetica è una presa di posizione di fronte al crocianismo, che lo ebbe fra gli oppugnatori più ferrati e costanti. Ci è piaciuto, fra l'altro, il richiamo alla sua affermazione che « mirare al Croce è come tirare al piccione » (pag. 16), perchè mette l'accento sulla pecca metodologica più grave del crocianismo, già da altri rilevata e da noi qualificata « giolittismo filosofico », per l'insistere nell'uso tendenzioso di eludere la questione o aggirare la posizione con espedienti avvocateschi, assolutamente repellente al sincero amore della verità e alla schietta passione della ricerca.

E però dopo la calda e convincente confutazione borgesiana sa di anacronismo e superficialità l'aperta professione crociana del Flora, il quale sembra non sia stato menomamente scosso dai molti e sostanziali rinnegamenti (ultimo quello circa la qualificazione poetica dei « Promessi sposi ») fatti dal maestro, delle cui posizioni originarie e originali ben poco è rimasto. Così è caduto il canone dell'estetismo universale, proclamato dal concetto di intuizione come prima forma dell'attività spirituale; ond'è che dall'espressione-sempreарte si è ritornati all'antichissima distinzione fra semplice espressione ed espressione artistica, naturalmente sotto i nomi nuovi di espressione immediata e mediata (distinta quest'ultima a sua volta in espressione poetica, oratoria, prosastica e letteraria). E con tali distinzioni s'è dato l'addio a un altro giovanile vagheggiamento: quello del rinnegamento delle distinzioni delle arti e dei generi, che sono stati invece riaffermati proprio nel loro significato di specificazioni *incomunicabili*, poichè non si tollera la benchè minima mischianza fra poetico e oratorio, come fra poesia e prosa, divisi da confini rigorosi e assolutamente invalicabili.

E l'affermazione della liricità dell'intuizione, che suole chiamarsi in causa per dimostrare la validità e continuità del sistema, è anch'essa il rinnegamento di un altro principio fondamentale: quello della immaginità dell'arte. Un bel giorno l'intuizionista si sentì obiettare dall'attualista: ma la suggestione estetica dell'immagine non deriva propriamente dall'immagine, bensì dal sentimento che insiste nell'immagine e con l'immagine; e perciò il motivo originario dell'arte non è l'immagine, ma il sentimento. Ecco allora l'intuizionista piantare il ritornello della immaginità, per intonare quello della liricità, col quale pacificò la questione e illuse sulla continuità del sistema.

Neppure il principio della intrinseca moralità dell'arte, su cui il Flora sembra indugiare con particolare compiacimento, può sostenersi con serietà filosofica, poichè si può affermare che l'arte è necessariamente morale, dopo che si è fatta una discriminazione arbitraria fra le opere artistiche, dopo cioè che si sono escluse tutte quelle che non si adeguano al proprio assunto teorico, e che tuttavia sono vissute in senso estetico e sentite come arte allo stesso modo delle altre. E infatti il Flora, come fanno ora tutti coloro che vogliono sostenere la stessa tesi, si appella alla Francesca di Dante e alla Gertrude del Manzoni, quasi che nel mondo dell'arte ci fossero solo Dante e Manzoni, e non anche Catullo e D'Annunzio, e quasi che immoralità fosse solo abuso del sesso, e non anche il delitto di sangue e la sopraffazione del debole, su cui tuttavia s'accentra la suggestione estetica di tante opere d'arte, accolte come tali dal Flora e dal suo maestro. (Vedi « La cena delle beffe »). E al riguardo riesce quanto mai infelice l'argomento dell'analogia con la matematica e la geometria, alla quale si appella il Flora. « Come le leggi scientifiche », egli dice, « non sono nè morali nè immorali; come le operazioni dell'aritmetica e il calcolo infinitesimale e la geometria euclidea non sono nè morali nè immorali, così l'opera d'arte » (pag. 96). Si potrebbe aggiungere che neppure il veleno o il pugnale con cui si compie il delitto sono morali o immorali, poichè tali cose, come le regole della matematica e le leggi della geometria, sono estranee al delitto, in quanto sono semplici *strumenti* del delitto. L'opera d'arte invece, illustra Flora, è atto d'un io, e come atto è necessariamente pronunciamento morale o immorale dell'io stesso. E' facile parlare di amoralità dell'arte, dopo che si è astrattizzata la funzione dell'esprimere, svuotandola del suo contenuto particolare e del suo significato concreto, che implica il suo orientamento morale o immorale; ed è facile ammettere che l'arte è sempre morale, dopo che si è ridotta arbitrariamente la moralità ad alcune etichette.

Ugualmente infelice è l'insistere del Flora sull'altro motivo crociano dell'arte come parola, con cui vorrebbe ribadire la formula dell'intuizione-espressione. Dicendo invero che il pensiero « nell'attuarsi comincia come *aspirazione* alla parola », egli smentisce il principio che vuol sostenere, poichè viene a negare l'identità di intuizione ed espressione. Invero se è « aspirazione alla parola » non è ancora la parola, ossia non è ancora l'espressione; e allora il primo stadio della vita spirituale non è affatto l'espressione, e cade quindi l'identità di intuizione ed espressione.

•

A smontare il Flora dagli entusiasmi crociani possono valere anche le osservazioni di Cleto Carbonara, il quale media alla propria concezione estetica dalla critica della posizione intuizionistica e attualistica.

Dopo aver rilevato, nell'intuizionismo, la confusione circa il concetto di sentimento (ora inteso come prassi, quindi antipoetico, ora invece come sostanza lirica dell'intuizione), il Carbonara insiste sull'impossibilità che il sentimento « funga da contenuto nella sintesi artistica » (pag. 62), poichè il sentimento non può mediarsi teoreticamente nell'immagine, ma coesiste nell'immagine e per l'immagine: l'immagine desta il sentimento, non l'immagine sorge sul sentimento (pag. 63). Cade così il fondamento logico della teoria intuizionistica nella sua ultima edizione, quella della cosiddetta intuizione lirica.

(*Continua*).

Americo De Propris

SIMULACRI E REALTÀ

FUORI I CRISTIANI

Rievochiamo un tipo singolare che seppe conquistarsi una grande reputazione ai suoi tempi. Tempi lontani, se si noverano gli anni, ma tempi vicinissimi, anzi attuali, se si considerano le umane follie sempre presenti, se non vogliamo dire anticipatrici. Trasportiamoci con la mente nella seconda metà del secondo secolo dopo Cristo. Un uomo nella provincia del Ponto conduce da solo una famosa battaglia contro gli Epicurei, che in quella provincia sono numerosissimi. Le diffamazioni da una parte e dall'altra hanno formidabili telai che tessono stoffa colorata nella porpora dell'odio. C'è chi scrive per vendicare Epicuro, « il suo occhio ha penetrato la natura, e, solo, ha conosciuto la verità ». Cosa pretende un ipocrita, uno scellerato, un impostore che vuole conquistare l'Asia, come la conquistò colui di cui porta il nome, Alessandro? Alessandro d'Abonotica proclama che bisogna ammazzare gli epicurei, come cani, a colpi di pietra, perchè sono la peste della terra. Il profilo di questo rivoltante ciurmadore è stato tracciato da Luciano, suo contemporaneo e suo nemico personale, da un uomo che, a dir di Renan, è la prima apparizione di quella forma di genio umano di cui Voltaire sarà la completa incarnazione.

Dal Ponto, Alessandro passa in Italia, dove la fortuna lo fa suo pupillo, e la fama lo aureola di arcana e misteriosa potenza. Eccolo gerofante di un culto nuovo, eccolo zelatore di conversioni e persecutore di atei. L'impostore che nel Ponto aveva preso di mira soprattutto gli Epicurei, in Italia attacca con inaudita violenza anche i cristiani, accomuna i discepoli del filosofo con i seguaci di Cristo, li prende di mira insieme, e li vuol far ferire insieme, ammazzandoli a colpi di pietra.

Nella celebrazione dei misteri c'è sempre un prologo da misteri eleusini. Alessandro non li inizia se prima non raccoglie tutta la sua voce per gridare « Se c'è qui un ateo, sia cristiano, sia epicureo, fugga lontano da questi luoghi. Solo coloro che credono in Dio possono prendere parte ai misteri per il loro grande bene! ». S'avanza e riprende a gridare: « Fuori i cristiani! ». E la folla risponde « Fuori gli Epicurei! ». Alessandro d'Abonotica, dunque, ha potuto convincere i suoi adepti che i cristiani sono atei e sono epicurei. E non è dire che l'asiatico impostore facesse vaneggiare sprovvedute teste d'incolti, dato che la sua gente aveva dimestichezza con le scuole filosofiche.

Richiamate alla vostra mente lo sprezzo con cui vengono vituperati i cristiani di oggi, perchè tralignanti o morti tralci del Cristianesimo primitivo. Ma il fervore dei primi cristiani, la santità, la povertà di questi primi fortunati, non ancora infesti dalla ecclesiastica peste? Certo non si può negare la purezza di quell'aurora evangelica; e i buoni cristiani hanno avuto sempre nostalgia di quel primo accendersi delle anime. Ma chiediamo, come mai tanta santità e tanta virtù non scampò alla calunnia? Atei ed epicurei eran quei purissimi adoratori del vero Dio, quegli amanti della povertà volontaria, quei coraggiosi rinunziatori di tutto ciò che i sensi e l'orgoglio avidamente ricercano. Nulla potè la verità per mettere al riparo da accuse infamanti quegli specchi purissimi di Cristo. La parola di Alessandro conquistò le menti, sommosse i cuori e coprì la voce innocente dell'evidenza.

E quella parola non è morta, perchè ogni secolo ha il suo Alessandro. Il nostro poi ne ha più di uno. Dall'oriente e dall'occidente si levano su per l'aria alessandrine grida di accusa contro una Chiesa atea ed epicurea, la quale ha perduta la fede, barattandola per vantaggi materiali, per politici dominii, per terrene pinguedini.

Atea ed epicurea la Chiesa, com'eran atei ed epicurei quei primi cristiani che Alessandro voleva ammazzati a colpi di pietra.

Diciotto secoli! Ma quel grido d'Alessandro ci pare di averlo ascoltato or ora: « Fuori i cristiani! Fuori gli epicurei! ».

Varius

GIUSEPPE ZUCCA

Giuseppe Zucca: scrittore onesto. Personale. Ha partecipato alla prima guerra mondiale (quella del '15), e ne ha riferito in parecchi libri: libri che sono tra i più garbati ed umani che il tema difficile della «guerra» abbia ispirato a scrittore italiano. Ha fatto la guerra sul serio: può quindi parlarne con umano sorriso. Vorrei che tutti quelli che scrivono ricordi di guerra (ricordi che a volte sono così fatui, orgogliosi, gonfi di rettorica), avessero presenti le parole proemiali dello Zucca al suo volume *Gas esilaranti* (1923):

«Ma, insomma, costui non ha veduto altro, nella guerra, se non cose da mettere in burla, gente scettica e sfaticata, superiori imbecilli? — No, no. Ho veduto anche il resto. Tutto: il vasto dramma umano, la tragedia sanguinante. Garantisco che ho veduto. Ma oltre il dramma e la tragedia (già tanti e tanti li hanno detti e ridetti), c'era la commedia burlesca, c'era la farsa — anche la farsa — mattacchiona. C'erano, oltre i gas asfissianti, lagrimogeni, accecanti e variamente tossici, c'erano anche, diffusi per l'aria, molti gas esilaranti. C'era, insomma, sotto l'armatura truce e balenante la sua brava fodera di umanità bonaria. Anche perchè, non si può essere eroi quattro o cinque anni di seguito, e quando la guerra è divenuta un atto di ordinaria amministrazione. Si è eroi, quando lo si è, per qualche attimo. Prima e dopo, si è gente qualunque: e cioè gente che tiene ai suoi piccoli comodi, che gli piace stare allegra il più che può, e sgranchirsi un po' la psicologia oltre che la fisiologia e stare a vedere con la coscienza tranquilla, come vanno a finire le cose. Adoperandosi, s'intende, ognuno nel suo piccolo, a che le cose finiscano bene. E poi... Ma l'estro della burla, ahimè, anche quando la burla non è che espansione di animo giocondo, senza amaro e senza ansia, anche allora l'estro della burla è molto ombrato di malinconia. Perchè l'ultima giovinezza vera, quella fatta di salute e di aperta confidenza, se n'è partita allora, in quei giorni accampati sotto il libero cielo, in vetta alle montagne, in mezzo ai boschi di castagni, lungo i fiumi freschi e lucenti, e i brindisi a mensa, e gli ordini d'operazione, e le nostalgie della casa lontana. L'ultima giovinezza se n'è proprio partita in quei giorni».

Scrittore cordiale. Un talento naturalmente ricco; a volte un poco bizzarro. Ma una bizzarria che mai si sformò nella pazzia. (E ce n'erano dei matti quando, giovanissimo, si avventurò pei destini delle lettere...). Spirito, malgrado certe apparenze, pacato, il suo. Paragonò i moti del suo spirito all'oscillazione di un florido salame:

«Il mio spirito si dondola con una oscillazione tranquilla, come un buon salame appeso al suo uncino. Perchè dovrebbe dondolarsi più in fretta o meno in fretta, il salame? Tanto magro e tanto grasso; un camiciotto di vescica lustra e trasparente, l'attillatura di qualche girata di spago, una boccuccia smorfiosa da un capo e dall'altro, una briosa semina di grani di pepe per tutto il corpo, e il giusto orgoglio di sapere con sicurezza che alla stragrande maggioranza degli uomini una bella fetta sua, con un mezzo grano di pepe dà più gusto che una terzina di Dante».

Giuseppe Zucca è un umorista. In molte pagine sa raggiungere l'autentico umorismo (musa difficile...). E si sa che l'umorista, il vero umorista, è uno scrittore molto serio; che fa sul serio; è, in fondo, un dolente ricercatore delle profonde verità umane. Un umorista è uno scrittore che ha (anche) il dono di occhi attentissimi. («Io mi faccio un'alta idea morale e letteraria dell'umorismo»: J. Renard). Un umorismo poetico, quello di Giuseppe Zucca. Con esiti di fiaba, di fantasia, di idillio. E non sforza mai la realtà dell'uomo: della sua vicenda quotidiana, che è sempre umile anche se inseritta a volte nei misteriosi moduli di superiori destini. L'*uomo qualunque*, prima di Giannini, l'ha inventato il siciliano (è nato a Messina nel 1887) Giuseppe Zucca.

•

Gli piacque spesso ironizzare garbatamente sul suo nome e cognome. («E' vero: non lo nascondo: mi chiamo Zucca. Insomma, io non tento attenuazioni o salvataggi: fate di me quello che volete: io mi chiamo Giuseppe Zucca»). A scuola. L'insegnante, forse un po' miope, sul nuovo registro di classe non ha ben colto il suo cognome. — Lucca? — Nossignore. Zucca — Zucca? Zucca con la z? — Sissignore, con la zeta. — Zucca, insomma. (Sorriso bonario del professore). Speriamo che lo sia soltanto di nome e non anche di fatto. Pone davanti allo specchio dell'ironia il suo nome cognome: «Vedo il Giuseppe, e vedo la zucca». E si autosgomitola addosso lucidi fili di ironia. Ma non volle mai mascherarsi. Gli sarebbe stato facile (lo hanno fatto molti...) coniare per la sua avventura letteraria un grazioso, un alato pseudonimo: poteva benissimo, per camminare nella cortese repubblica delle lettere, tentare un altro volto con la bautta dello pseudonimo. Non lo ha voluto. Sottolineo questo.

Un'opera, la sua, continuamente autobiografica. Una continua confessione. Al lettore si è abbandonato completamente, fiduciosamente. Suona così la prefazione a *Confidenzialmente* (1924): «Gente della mia età, / vi regalo questo mio piccolo specchio. / Ci ho fiatato sopra fino a sfiatarmi, / l'ho stropicciato da farne lustra / anche la manica della giacca. / Ora mi pare netto da far paura. / Ve la regalo perchè ognuno di voi, / mentre s'annoda la cravatta, / fingendo di sorridere, / ci vegga, dentro, le sue rughe, / gente della mia età». E voi sentite che, sotto l'apparenza scanzonata, trema una piccola lagrima per la giovinezza che, rapida, spegne le sue ghirlande.

•

Garbato, poetico umorismo. Con alcuni esiti bizzarri. Un umorismo che molto piacque a Ferdinando Paolieri, che definì il Nostro: «Ingegno ardente, poliedrico, impetuoso». E A. Tilgher: «Un umorismo vivace e malizioso, tutto soffuso di un alone di malinconia».

Umorista. Ma sappiamo come in Italia sia facile equivocare sul destino di uno scrittore incasellato in questa per noi rara «sezione». La nostra letteratura è ancora inamidata. Ha quasi paura di sorridere. L'Italia non ha mai avuto uno Sterne, un Thackeray, un Richter, uno Heine. (Ma bisogna considerare la nostra diversa «storia»: la nostra diversissima «società»: uno Sterne, ad esempio, è naturale figlio delle lotte fra *whigs* e *tories*, fra puritani e anglicani). L'umorismo di Giuseppe Zucca lo vorremmo accostare a quello di Alberto Cantoni: certo meno «filosofico», ma consegnato alla pagina con uguale impegno e serietà. L'umorista è un artista ed un critico insieme. Ecco perchè è difficile essere un vero umorista. L'umorismo richiede una sottile finezza di introspezioni (e leggerissimi mezzi stilistici). Uno scrittore facile, superficiale, non sarà mai un umorista. (L'umorismo è quella «ironia» — quella superiore «ironia» — di cui discorse un giorno Hegel). L'Italia è contrada scarsa di umoristi. (Alessandro D'Ancona, nel suo studio su Cecco Angiolieri, scrive: «E' curioso però che il traduttore francese di una dissertazione tedesca sull'*Humour*, inserita nel *Recueil de pièces intéressantes, concernant les antiquités, les beaux-arts, les belles-lettres et la philosophie, traduites de différentes langues*, citando il Riedel, *Theor. d. Schönen Künste*, I, art. *Laune*, sostenga che sebbene gli inglesi, ed il Congreve in particolare, rivendichino per sè i vocaboli *humour* e *humourist*, «il est néammois certain qu'ils viennent de l'italien»).

Zucca disse che «la letteratura italiana non è popolare in Italia, perchè fa morire di noia». E si può immaginare con quanta soddisfazione abbia salutato l'apparire del «ciclista» Panzini: «Benedetto Panzini! Questa sventurata arte che, per i letterari italiani, se ne stava rilegata *chic*, sotto una polvere quasi ieratica, assai aristocratica e assai noiosa, negli scaffaloni scolpiti delle biblioteche stile Rinascimento, per lui, per merito suo, ah finalmente! (dopo quanto tempo!) finalmente ce l'abbiamo qui, con noi che leggiamo». E per non riuscire «noioso» si è volto alla «fantasia»: una lieve fantasia di molte iridescenze beata. — «Signore Iddio misericordioso, rammentatevi, ve ne supplico, di darmi, col pane, per tutto companatico, oh niente intrugli

Continua a pag. 4.

Carlo Martini

GIUSEPPE ZUCCA

Vita operosa di G. P. Vieusseaux

Dopo alcuni giovanili studi di argomento napoleonico, Raffaele Ciampini si è dedicato nell'ultimo quindicennio allo studio della storia e della cultura toscana dell'Ottocento. Ha pubblicato importanti testi inediti del Tommaseo, tra cui il fortunatissimo «Diario intimo», saggi sul Lambruschini e sul Ridolfi. Mentre si attende l'annunciata raccolta di lettere inedite del Capponi, vede ora la luce, nelle edizioni Einaudi (n. 170 della collana «Saggi», 1953), un altro ottimo lavoro: «Gian Pietro Vieusseaux: I suoi viaggi, i suoi giornali, i suoi amici». Il libro è nato dallo stesso ordine di idee e dallo stesso amore, dal quale nacque cinque anni fa, la «Vita del Tommaseo»: studiare il pensiero moderato e il cattolicesimo liberale, la storiografia nella prima metà dell'800, l'agricoltura e la campagna toscana, i gentiluomini, la cultura granducale, tra il 1820 e il 1860. Fondata su una larga documentazione, che per gran parte ha sapore di novità (sconosciuti finora numerose lettere del Vieusseaux al Capponi e al Tommaseo), l'opera del Ciampini intende raccogliere intorno alla figura dello svizzero tutta la storia culturale toscana degli anni del Risorgimento. Agli uomini che riunisce intorno a sè, il Vieusseaux chiede un sincero e sostanzioso scambio di idee. Le riunioni del suo famoso «Gabinetto», pur rimanendo schiette gioie dello spirito, contribuiscono a creare un nuovo clima. Vi si discute di viaggi, di geografia, di economia, di politica, di giurisprudenza, di arte, di letteratura. Vi partecipano uomini provenienti da tutte le città d'Italia e da tutte le parti d'Europa. «Dopodomani — scrive il Vieusseaux al Tommaseo, il 27 giugno del '28 — avrò una riunione per festeggiare l'avvocato Nota, arrivato sono pochi giorni. Egli si ritroverà in casa mia col signor Champollion, con un naturalista inglese e con un antiquario persiano, il signor Mehemed Ismael, e con tutti i nostri letterati e dotti fiorentini, classici e romantici». Questa è stata una delle più tipiche riunioni del gabinetto Vieusseaux, durante la quale, davvero il Palazzo Buondelmonti ha svolto la sua funzione storica di punto d'incontro fra italiani e stranieri, fra letterati e scienziati. E proprio con la solidarietà e la concordia di un gruppo di uomini (gruppo che fa a capo al Giordani, al Ridolfi, al Capponi, al Colletta e al Lambruschini, al Tommaseo e al Salvagnoli) il Ciampini spiega il fervore di iniziative che nasce intorno al Vieusseaux, negli anni che vanno dal 1820 al 1848. Le energie di ognuno vengono moltiplicate dalle energie comuni. Tutti avanzano sulla stessa via, non vi sono dissensi. E del gruppo il Vieusseaux è colui che dirige gli sforzi, li coordina. Egli è, secondo i casi, il direttore e l'editore delle varie riviste. Direttore vero, che indica gli argomenti, suggerisce il tono degli articoli, sceglie i libri di cui si deve parlare, soprattutto nell'«Antologia», ma di frequente anche nel «Giornale Agrario», nella «Guida dell'Educatore», nell'«Archivio Storico Italiano». Le altre iniziative che non siano le riviste (progetti di migliorie agricole, preventivi di bonifiche, leghe doganeli, congressi scientifici) nascono dalla sua diretta esperienza degli affari, dalle sue conoscenze amministrative ed economiche, dai suoi viaggi nei paesi stranieri.

Assai opportunamente il Ciampini, mentre tratteggia una compiuta ricostruzione biografica e spirituale dell'uomo, ci mostra come il Vieusseaux abbia conosciuto il centralismo amministrativo napoleonico, il dirigismo e il protezionismo del primo impero che aveva ridotto l'economia a strumento di predominio; come abbia capito che un commercio così controllato porta fatalmente alla miseria e alla guerra. Da allora il Vieusseaux è diventato difensore convinto della più ampia libertà di commercio. L'«Agrario» è animato soprattutto da questo principio.

Nell'Europa postnapoleonica, il Vieusseaux ha visto dovunque, durante i suoi continui viaggi, volontà e possibilità di ripresa. In Toscana invece una immobilità dannosa, una vita economica ristretta, un'industria limitata, il commercio fermo, soltanto l'agricoltura in progresso ma anch'essa non spinta al massimo delle sue reali possibilità. Eppure il Vieusseaux è convinto che vaste prospettive possano aprirsi proprio in Toscana, a un'attività ben diretta. In questa regione le guerre napoleoniche hanno interrotto uno sviluppo vigorosamente iniziato da Pietro Leopoldo. Il Vieusseaux trova in Toscana uomini che ad esso hanno partecipato e che non cercano che l'occasione propizia per riprendere il moto interrotto (Aldobrando Paolini ad es. un nobile che si era già occupato della libertà di commercio). Oltre a questi, il Vieusseaux sa trovare a Firenze elementi nuovi, giovani, che meglio continuano quel moto riformatore, recandovi tutta una recentissima esperienza (si pensi a Gino Capponi, e ancora al Ridolfi, al Forti, al Ricasoli, al Tartini). Le iniziative dello svizzero, comprese le riviste, si riallacciano dunque al movimento riformatore di Pietro Leopoldo.

Per questa ripresa di una tradizione illuministica toscana ci si può rendere conto come l'«Antologia» sia una rivista così poco letteraria in confronto per es. col «Conciliatore». Il «Conciliatore» è un giornale di battaglia romantica. Per l'«Antologia» il romanticismo è problema secondario. Nota acutamente il Ciampini che, talora la cultura letteraria dell'«Antologia» richiama piuttosto le accadèmie del 700, certa crudizione antiquata, e, tramite il Tommaseo, la cultura classica del Seminario dell'Università patavina. La letteratura resta nell'«Antologia» motivo d'interesse marginale. Se ne rende ben presto conto quell'osservatore sagace che è Giacomo Leopardi, ospite più di una volta e ammirato del «Gabinetto», il quale però non si fa illusioni sulle «magnifiche sorti e progressive» dell'umanità, non si lascia avvincere dal mito del progresso in cui tanta fede serbano invece il Vieusseaux e i suoi amici. «... Massimamente non mi entra in testa — scrive il Leopardi al Giordani il 24 luglio del '28 — che la sommità del sapere umano stia nel sapere la politica e la statistica...». Proprio due delle discipline nelle quali il gruppo dell'«Antologia» ripone maggior fede. Al Leopardi sembra invece che per conforto all'«infelicità inevitabile» del genere umano, valgano assai di più «gli studi del bello, gli affetti, le immaginazioni, le illusioni». Ma sono due diverse posizioni, destinate a non intendersi.

La poesia leopardiana va tracciando la propria strada di dolorosa e meditata contemplazione. La pratica attività del Vieusseaux ha bisogno invece di credere in ideali di progresso e di confortarsi nel miglioramento di quelle «sorti» che il recanatese ha spregiato in un momento di decisa e irrimediabile convinzione di infelicità.

Renato Bertacchini

Tempi e spazi cosmici

«*L'astronomia è la scienza delle grandi distanze e dei lunghi periodi di tempo*». Questa frase famosa del grande astronomo Giovanni Schiaparelli è però rimasta — per così dire — una pura espressione letteraria, una «bella frase» e nient'altro, finchè i tempi non sono stati maturi per fissare concretamente quelle «*scale*» dei tempi e delle distanze cosmiche, che solo possono dare alla frase stessa un significato quantitativamente ben definito. Ora, questo non era certamente possibile ai tempi dell'illustre astronomo italiano, cioè negli ultimi anni del secolo scorso, allorquando appena appena si era riusciti ad avere una nozione esatta delle distanze di poche stelle più vicine: pressochè tutto si ignorava delle possibili estensioni dell'universo e mancava assolutamente ogni nozione sulle «*durate*» del tempo cosmico.

Nei primi decenni del nostro secolo, le successive soperte hanno cominciato a fornire agli astronomi idee sempre più precise e concrete su entrambe queste «scale», sia quella del tempo cosmico che quella delle distanze cosmiche. Per la prima, si è progressivamente riusciti a ridurre a «tempo calcolabile» le epoche dei principali avvenimenti cosmici avvenuti nel passato, fino a risalire e determinare, concretamente, un'*età* della Terra, un'età del Sole, un'età dell'universo stesso. Per la seconda si riteneva fino a ieri che il meraviglioso strumento di Monte Palomar, permettendo l'esplorazione cosmica fino ad un miliardo di anni-luce, dovesse aver «fissato» in modo definitivo le distanze dell'intero *universo metagalattico*, cioè di tutto quanto c'è «al di là» della nostra Galàssia, il gigantesco sistema di stelle e di materia amorfa, di cui il nostro Sole fà parte come una dei 150 miliardi di stelle che lo compongono.

Meno tranquillamente erano invece andate le cose per la scala del tempo cosmico, secondo la quale, verso il 1920-30 gli astronomi sembravano essere generalmente d'accordo che il nostro sistema galattico, e la maggioranza delle stelle con esso, era esistito più o meno nella forma attuale da almeno cinque o dieci trilioni di anni (10^{12}). La storia dell'universo delle stelle e delle galàssie si riteneva, cioè, potersi descrivere all'indietro per almeno un miliardo di volte il valore accertato per l'età del sistema solare e della Terra, età che — principalmente in base ai risultati degli esami radioattivi delle rocce e dei meteoriti — si ritiene con molta fondatezza essere dell'ordine di tre o quattro miliardi di anni.

Intorno al 1930, divenne evidente che era necessario un completo riesame del problema della scala del tempo cosmico. L'impulso iniziale fu dato dallo sviluppo della ipotesi dell'espansione dell'universo, formulata da Lemaître e De Sitter proprio in quegli anni. Sembrava che tutto lo spazio, cioè l'«universo curvo» della relatività einsteiniana, andasse espandendosi con rapidità crescente. Appariva allora naturale porre l'inizio dell'universo stesso all'epoca dell'inizio dell'espansione, che sarebbe avvenuta due o tre miliardi di anni fa. Con questo si mostrava, in definitiva, la tendenza al passaggio della scala «lunga» del tempo cosmico, cioè dell'ordine di trilioni di anni (10^{12}), a quella della scala «*breve*», mille volte più corta e cioè dell'ordine solo di miliardi di anni (10^{9}).

Oggi, la teoria dell'espansione dell'universo ha perduto molto del primitivo favore. La veduta attuale degli astronomi può essere compendiata da una frase recente di Harlow Shapley della Harvard University e uno dei più autorevoli astronomi del mondo: «*Che l'ipotesi dell'espansione sia corretta, e si riferisca a tutto lo spazio che abbiamo fin qui esplorato, è probabile; ma non è stato finora possibile dimostrarlo in modo conclusivo*». Se quasi tramontata è l'ipotesi dell'espansione, ne resta invece bene accettata la sua principale conseguenza pratica: l'accorciamento della scala del tempo cosmico. La «scala breve» ha avuto in effetti in questi ultimi 20 anni dimostrazioni e prove sempre più favorevoli e convincenti, non solo come età della nostra propria Galàssia, ma anche per tutto l'universo metagalattico, il quale, in definitiva, è ritenuto oggi «molto giovane».

•

Se questa rivoluzione nella scala del tempo cosmico è avvenuta lentamente e progressivamente, durante parecchi anni, invece l'analoga, e non meno profonda rivoluzione della scala delle distanze cosmiche, che sta avvenendo ai nostri giorni, ha tutto l'aspetto di un terremoto improvviso, che d'un tratto abbia sconvolto le idee tradizionali degli astronomi.

Alla base di tutto c'è una recente scoperta fatta a Palomar. E' apparso, dunque, che gli astronomi avevano sbagliato fino ad oggi tutte le valutazioni delle distanze degli oggetti metagalattici, delle distanze delle galàssie, cioè, che sono gli innumerevoli sistemi stellari che popolano l'universo, e che appaiono nel campo del cannocchiale o sulla lastra fotografica come piccole macchiette nebulari, da qui è appunto derivato il nome di nebulose extragalattiche, con cui erano chiamate dagli astronomi delle passate generazioni. Queste galàssie debbono trovarsi invece ad una distanza notevolmente più grande di quanto fino a ieri credevamo, ad una distanza addirittura doppia. Onde tutto l'universo cosmico finora esplorabile con l'occhio gigantesco di Palomar non è limitato a *un solo* miliardo di anni-luce di profondità, ma deve addirittura estendersi a *due* miliardi anni-luce.

Questa scoperta è scoppiata — proprio scoppiata, come una bomba — durante il nostro grande Congresso dell'Unione Astronomica Internazionale tenuto a Roma l'altro settembre. In esso l'astronomo Baade di Palomar prospettò per la prima volta la necessità di una sostanziale revisione delle distanze cosmiche, in base ai risultati di alcune fotografie della nebulosa di Andromeda prese con l'eccezionale strumento. Questa prima sommaria notizia è stata poi, in questi ultimi mesi, confermata da ulteriori prove e definitivamente accertata.

La scoperta è eccezionalmente importante, e la data di essa, 1952-53, resterà senza dubbio come una delle fondamentali nella storia dell'astronomia, pur così ricca di scoperte sorprendenti e rivoluzionarie. La nostra epoca resterà nella storia del cielo come quella in cui gli astronomi hanno subito ed accettato un «tremendo cambiamento nelle loro concezioni della scala delle distanze nell'universo». E storiche diventeranno certamente le parole con cui la scoperta è stata ufficialmente accolta negli «Atti» del Congresso di Roma, nella relazione della Commissione Scientifica n. 28, intitolata appunto alle «Nebulose extragalattiche»: «*Il dr. Baade passò quindi ad esporre parecchi risultati di grande significato cosmologico... L'errore rilevato nel «punto-zero» delle cefeidi importa un corrispondente errore nelle nostre precedenti valutazioni delle distanze extragalattiche (ma non delle distanze «entro» la nostra Galàssia), distanze extragalattiche che sarebbero troppo piccole e dovrebbero essere incrementate per un fattore di circa due...*».

•

Per comprendere bene la scoperta in se stessa e come sia avvenuta, è necessario tener presente che il problema delle misure delle distanze astronomiche è ancor oggi uno dei più ardui e, in un certo senso, uno dei meno perfettamente risolvibili, almeno quando si tratta di «grandi distanze astronomiche». Purtroppo, nessuna delle stelle e degli oggetti celesti che possiamo vedere sulla vòlta stellata oppure in una di quelle magnifiche fotografie che gli astronomi ci forniscono, porta appiccicato un cartellino con l'indicazione della sua distanza: «tanti anni-luce», «tanti milioni di anni-luce», ecc. ecc. Ogni indicazione che l'astronomo riesce ad ottenere è sempre il frutto e il risultato di complicate ricerche, e, spesse volte, di non meno complicate induzioni e ipotesi.

In ultima analisi, la nostra conoscenza delle distanze delle stelle e di tutti gli altri oggetti celesti è fondata essenzialmente sulla determinazione della scala delle distanze del nostro sistema solare. Per parecchie centinaia di anni, gli astronomi si son dovuti quindi limitare a questo stadio iniziale del problema delle distanze cosmiche. Solo nel 1837 — adoperando speciali triangolazioni celesti aventi per «base» la distanza della Terra dal Sole, e cioè il semidiametro dell'orbita terrestre — gli astronomi riuscirono a misurare il debole spostamento angolare di alcune stelle fra le più vicine a noi e quindi a determinare le loro distanze. E' questo il secondo stadio nell'esplorazione dell'universo: il passaggio dal sistema solare alle stelle. Esso tenne occupati gli astronomi per altri 116 anni, in cui si fecero sempre più precise determinazioni trigonometriche delle distanze degli astri che si trovano nelle più immediate vicinanze del nostro Sole.

Il terzo stadio — il passaggio dall'esplorazione dell'universo vicino al sempre più distante spazio metagalattico — ha avuto inizio nel 1912, con una famosa scoperta dovuta ad una giovane astronoma americana, miss Enrichetta Leavitt. Questa scoperta riguarda una singolare categoria di stelle variabili, cioè di stelle che presentano delle periodiche variazioni di luminosità, e queste variazioni di luminosità, e queste variazioni di splendore risultano proporzionali al loro stesso periodo. In base a questa scoperta tali variabili — dette *cefèidi* dal nome della più famosa di esse, la *delta Cephei*, — hanno acquistato un'enorme importanza nella moderna astronomia. Infatti, le cefeidi si mostrano presenti (e quel che più conta osservabili, perchè sono stelle giganti, di grande luminosità intrinseca, e quindi ben visibili anche da lontano) negli oggetti celesti extragalattici, come sono appunto le cosidette Nubi di Magellano, la grande nebulosa di Andromeda, la nebulosa spirale del Triangolo, e così via. Anzi, appunto dallo studio delle cefeidi delle Nubi di Magellano, la Enrichetta Leavitt trasse la sua scoperta fondamentale, e si vide subito che le osservate variazioni di luce, e quindi i periodi di tali variazioni, possono condurre a valide indicazioni delle *differenze* di distanza a cui le cefeidi stesse si trovano.

Però, si badi bene, le osservazioni delle cefeidi possono dare sì delle informazioni sulle distanze relative a cui queste stelle si trovano, ma nessuna informazione invece danno della scala assoluta delle distanze stesse. Ci manca cioè il cosidetto «punto-zero» della scala, di cui parlava la relazione del Congresso astronomico di Roma. Nè, sfor-

Continua a pag. 3.

Lucio Gialanella

DE RE AEDIFICATORIA

La fortuna del trattato di Leon Battista Alberti *De re aedificatoria* seguì immediatamente la morte del grande artista e umanista (anzi, meglio sarebbe dire umanista-artista): la sua opera era già ampiamente divulgata nelle varie edizioni latine prima che Pietro Lauro e Cosimo Bartoli l'uno nel 1546, l'altro nel 1550, ne traducessero il testo originale in italiano: e se volessimo tornare a riprender contatto con l'intimo sentimento e con il più schietto gusto dell'autore, bisognerebbe abituarsi a rileggerlo in latino.

Giacchè non fu per rivestirne l'antica e gloriosa toga romana sui suoi panni di uomo del Rinascimento (come già forse sognava nella prima giovinezza) che l'Alberti stese i suoi dieci libri del trattato nella lingua di Vitruvio, ma per una necessità di maggiore aderenza a quel mondo e a quelle idee che egli andava vagheggiando nel profondo studio dell'architettura antica, in uno spirito di pronta elaborazione dell'enorme materiale raccolto a contatto delle nuove esigenze del suo tempo: e il latino più direttamente esprimeva per lui quella ferma idea di nobile concisione e di severa maestà che furono i costanti ideali anche come architetto.

Ma certo, noi moderni, non abbiamo più l'abitudine quotidiana degli umanisti che si esercitavano continuamente a parlar latino non solo in « tenzoni » più o meno accademiche, ma nel gusto autentico di ridare vita ed efficacia ad una lingua che prima ancora dell'arte rinasceva, potentemente sollecitata dalla secolare tradizione ecclesiastica che non l'aveva mai lasciata morire, mantenendone l'universalità. E dunque accontentiamoci della traduzione cinquecentesca di Cosimo Bartoli ristampata nel 1833 da Stefano Ticozzi, salvo a tornare all'originale latino quando i concetti possano sembrare meno chiari e convincenti.

A rendere viva ed attuale la materia che l'Alberti affrontava e collaudava con la sua stessa operosità architettonica, c'era in lui una esigenza tecnica e pratica che riusciva sempre a trattenere i sogni dell'archeologo e dell'umanista entro i confini di una « possibilità » e di una concretezza davvero quattrocentesca. In questo (e non soltanto in questo) l'Alberti anticipa Leonardo e si affianca ai migliori uomini del Rinascimento, nei quali il piacere della tecnica e il bisogno di rendere evidente e plastico il proprio ideale determina quella giustezza di stile e perspicacia di gusto che li rende « classici », di un classicismo consapevole ed autonomo.

Contrariamente àll'aspetto culturale e didascalico che s'avverte nella struttura del *De re aedificatoria* (come del resto negli altri trattati) non è difficile rintracciarvi un anelito all'operare, un bisogno di veder realizzato ciò che si immagina nelle minime parti e, infine, si offre alla nostra attenzione come opera compiuta; e questo ci sembra risultare dalla tipica *forma mentis* dell'Alberti che non procede per concetti astratti nè affida al lettore lo sviluppo di idee sorte dalla sua vastissima cultura ma, anche quando ci parla di edifici non mai da lui costruiti, ce li descrive da architetto che, prima di stendere in carta i capitoli del suo libro, ha saputo esprimersi per mezzo del disegno, attraverso l'abitudine a controllare contemporaneamente le proprie idee nelle prove grafiche e negli infiniti appunti: egli ha, con questo, la particolarità di vedere già realizzata l'architettura di cui ci parla e ce lo confessa quando afferma la validità del « concetto » già concreto e plastico prima di essere tradotto nella materiale costruzione.

Egli dice, infatti: « e ci sarà lecito con la mente e con l'animo terminare intere forme di edifici, separate da ogni materia: il che ci verrà fatto con notare e terminare con certo ordine i dirizzamenti e congiungimenti delle linee e degli angoli ». Con ciò, il « disegno » assume già (come sarà sviluppato dal Vasari) un significato pregnante che non riguarda soltanto la traduzione grafica di una idea o l'anticipazione di un'opera, ma la concezione globale di ciò che vogliamo esprimere, chiaramente determinata nella fantasia, in atto di rendersi evidente nel segno che l'artista traccia sul foglio: ed appare quanto mai ardita l'affermàzione che ridona alla fantasia il diritto dell'immaginazione per la quale le forme degli edifici (cioè la loro pura espressione estetica) possono essere « separate da ogni materia ».

Che cosa è dunque, per lui, il disegno? leggiamone l'incisiva e limpida definizione all'inizio del trattato: « Sarà il disegno una ferma e gagliarda preordinazione concepida dall'animo, fatta di linee e di angoli e condotta da animo e da ingegno buono ». Per la solennità dell'affermazione e per il carattere idealistico della definizione, queste parole ci ritraggono appieno il carattere dell'Alberti. Nell'altezza della sua concezione dell'architettura di di fronte alla comune attività costruttiva egli per primo trova accenti di toccante nobiltà per definire l'architetto; ben s'avvede che il concepire l'idea d'un edificio appartiene alle facoltà più pure dello spirito che superano di gran lunga la semplice « comodità »: e forse da ciò gli sorge istintiva quella repulsa alla paziente sorveglianza ed attuazione pratica, che fu fatale alle opere, spesso trasformate e guaste da interventi estranei o comunque ben diverse dal suo ideale e addirittura lasciate in tronco per l'incomprensione dei suoi collaboratori.

Nel definire la figura dell'architetto la sua visione spazia nel passato e si incontra con la Grecia e con Roma (complice Vitruvio e gli scrittori classici) ma il suo non è un ritratto « di maniera » e retorico: la coscienza gli detta parole con le quali egli scolpisce l'immagine dell'architetto in modo efficace e profondo: « L'architettore ha da esaminar bene che peso e' si pigli sopra le spalle... Gran cosa certo è l'architettura né sta bene che ognuno si metta a tanta impresa: bisogna che sia di grandissimo impegno, studiosissimo ed abbia ottima dottrina ». Ma questa « dottrina » è già più determinata che, per esempio, nello *Speculum doctrinale* di Vincenzo di Beauvais, sorto dall'esperienza, ma anche dalla retorica del Medioevo: per questo autore l'architetto doveva conoscere geometria, aritmetica, musica, astrologia, filosofia: e, per fortuna, egli aggiunge: « *nec tamen architectus potest esse gramaticus ut fuit Aristarchus nec musicus ut Aristoxenes... sed in his non imperitus* ». Ma il *non imperitus* di Vincenzo di Beauvais è il frutto dell'enciclopedismo modioevale mentre la « dottrina » dell'Alberti si è fatta consapevolezza e coscienza.

Egli sa distinguere nettamente quel che nell'architettura sia « arte » da ciò che è semplice pratica costruttiva: « lo edificare » scrive, infatti, « è cosa necessaria, e lo edificare comodamente è cavato dalla necessità e dalla utilità: ma lo avere edificato di maniera che gli splendidi se ne lodino e i miseri ancora non te lo rinfaccino, non può nascere se non dal sapere di un considerato e valente e dotto architettore » (libro IX, cap. X).

Con tale certezza nell'alta missione dell'architetto egli affronta la stesura del suo trattato, ma come gli sta nella mente soprattutto la *dignitas* cioè la nobiltà dell'assunto, così il mondo della classicità gli appare trascurato o male inteso, lo stesso Vitruvio « guasto » dalle posteriori elaborazioni, mentre nel suo cuore sembra tremare un'accorata tristezza nostalgica, affine a quella del gran Petrarca al cospetto delle rovine dei templi e degli archi. Il timore che vadano perdendosi le memorie dell'architettura antica o che si dimentichi il loro insegnamento è come un tenace e profondo appello che gli fa dedicare il maggior tempo allo studio dei monumenti classici; tuttavia il suo genio di architetto vuole infondere una vita nuova negli aspetti di simili grandiose testimonianze: « Non era in alcun luogo cosa alcuna delle opere antiche, che vi splendesse alcuna lode, che io subito non andassi investigando se io da essa potessi imparare cosa alcuna».

E' appunto un tale accanimento che s'accompagna all'ardore indomito dell'animo e della fantasia, a produrre quella singolare suggestione propria degli edifici ideati da Leon Battista Alberti: il tempio Malatestiano di Rimini, nel fianco con le profonde arcate che fanno ombra ai sepolcri degli umanisti e nella facciata incompiuta; oppure il S. Andrea di Mantova, per il possente fascino degli spazi e l'eloquenza severa delle volte armoniose.

Il suo modo di « rivivere» l'architettura antica, ripensata nelle varie articolazioni, così entusiastico e caldo, riesce a correggere anche quella sfumatura di gusto antiquario ed archeologico immancabile in un umanista come lui.

Come non rileggere, a questo punto, il celebre passo del Libro VII dedicato ai « templi » e all'illuminazione degli interni? L'architettura classica si colorisce e palpita nella sua evocazione, diventando cosa del tutto nuova perchè profondamente amata e sognata al di là dei libri e dei monumenti: e lo stesso modo di parlare del « tempio » che ci lascia in dubbio se si tratti di una rievocazione umanistica o di una chiesa cristiana da costruire secondo i dettami classici, insinua una profonda poeticità nella prosa albertiana: « I vani delle finestre ne' templi è di bisogno che siano piccoli ed alti per i quali tu non possa guardare altro che il cielo, acciocchè e quelli che sacrificano e quelli che intorno al sacrificio stanno attenti non svaghino, per esse, punto con la mente ». E qui la pedagogica tendenza dell'Alberti è disposta a giustificare con una ragione di comportamento ciò che la fantasia gli aveva dettato come suggestione estetica: vi ritroviamo il trattatista che meditava « La famiglia » ma subito il suo istinto prende il sopravvento e gli detta uno dei brani più commoventi del trattato di architettura: « Quello orrore che dalla molta ombra è eccitato, accresce di natura negli animi degli uomini una certa venerazione, e l'austerità in gran parte è congiunta con la maestà: oltre a che gli accesi fuochi, che nei templi sono necessari, (dei quali non hai altra cosa alcuna più degna per onore ed ornamento della religione) nella troppa luce perdono assai » (libro VII, cap. XII).

Come chiamare questo singolarissimo atteggiamento se non « preromanticismo »? Il *sacer horror* degli antichi è già per lui qualcosa di nuovo, perchè risorge da una più intensa spiritualità: è così che, per opera sua, un tempio pagano può trasfigurarsi in chiesa cristiana.

Valerio Mariani

Salvatore Li Rosi - S. Francesco e S. Chiara - Colloquio *(terracotta)*

Tempi e spazi cosmici

Continuazione dalla pag. 2.

tunatamente, c'è alcuna cefeide tanto vicina da potersene servire per determinare trigonometricamente la sua distanza. Ove questa fosse nota, tutta la scala delle distanze cosmiche resterebbe ben fissata.

Con molta ingegnosità gli astronomi della passata generazione e della presente hanno cercato di sormontare questa grave difficoltà. Va ricordata specialmente l'opera di Harlow Shapley (che abbiamo già citato a proposito dell'espansione dell'universo), il quale ha dedicato più di 30 anni della sua attività a questo problema. Egli è arrivato ad una considerevole estensione della legge di miss Leavitt e al suo impiego pratico per la determinazione delle distanze degli ammassi globulari e degli stessi sistemi extragalattici. In definitiva il punto-zero della scala delle cefeidi ottenuto dallo Shapley era quello ritenuto valido e insospettato fino... allo scoppio della bomba Baade nel Congresso di Roma.

•

Già fin dalle prime prove col telescopio gigante di Monte Palomar, che l'illustre astronomo tedesco-americano aveva la fortuna e il privilegio di poter adoperare, il Baade si era accorto che « qualche cosa non andava » nell'applicazione delle leggi miss Leavitt-Shapley alle cefeidi della grande nebulosa di Andromeda. Infatti, le cefeidi con periodo minore di un giorno, alla distanza della nebulosa di Andromeda (ritenuta di 750 mila anni-luce), avrebbero dovuto apparire con grandezza stellare di poco superiore alla ventiduesima. Viceversa, il telescopio di cinque metri di Palomar, pur arrivando a fotografare stelline fino alla 23.ma grandezza stellare, di siffatte cefeidi non rivelava alcun segno.

Due ipotesi affacciò subito il Baade nel presentare a Roma queste misteriose fotografie celesti, che sembravano rappresentare un vero *puzzle* o indovinello astronomico: o tali cefeidi avevano effettivamente una luminosità intrinseca inferiore al previsto, oppure la distanza della nebulosa di Andromeda era assai maggiore. Fin dall'epoca del Congresso di Roma apparve subito che questa seconda ipotesi è la buona. Le ulteriori ricerche di questi ultimi mesi l'hanno poi definitivamente confermato, specialmente per opera dell'inglese Thackery dell'Osservatorio Radcliffe di Pretoria nel Sud-Africa, che ha potuto fare osservazioni nelle Nubi di Magellano, che sono appunto nell'emisfero celeste australe.

In conclusione, tutte le distanze degli oggetti celesti metagalattici (cioè al di fuori della nostra Galassia) debbono ritenersi esattamente raddoppiate. In questa più corretta interpretazione dell'universo, la nebulosa di Antromeda deve quindi porsi alla distanza di ben un milione e mezzo di anni-luce, invece di 750 mila precedenti; e con lo stesso metro debbono porsi anche tutti gli altri oggetti celesti extragalattici. Viene così ad essere profondamente cambiata la visione e l'interpretazione di tutto l'universo cosmico: le galàssie sono in effetti molto più lontane fra loro e da noi, inoltre le loro dimensioni reali debbono ritenersi raddoppiate rispetto a quanto si riteneva fino a ieri. In particolare, le dimensioni reali della nebulosa di Andromeda, dato che essa si trova effettivamente ad una distanza doppia, sono quindi due volte più grandi.

Rispetto a questa nuova scala delle distanze cosmiche, restano invece inalterate le distanze « entro » la nostra Galàssia (che non dipendono dal nuovo punto-zero delle cefeidi) e quindi anche le dimensioni della Galàssia stessa. Con la conseguenza che il nostro sistema stellare non è più la galàssia supergigante prima ritenuta, ma è in effetti più piccola della nebulosa di Andromeda, con cui prima orgogliosamente si confrontava.

•

Poichè la scoperta di Baade ha raddoppiato il raggio dell'universo osservabile, il volume di questo spazio diventa otto volte maggiore, e quindi il valore della densità della materia cosmica in questo spazio (valore che interviene molto frequentemente nelle discussioni cosmologiche) dovrebbe essere diviso per otto. In realtà, però, altre scoperte che si vanno facendo tendono a far accettare per questa densità valori più elevati. Osservazioni molto recenti hanno infatti provato che le galàssie dell'universo metagalattico sono molto più numerose di quanto non si credesse qualche anno fa. Analogamente a quel che accade nello studio delle stelle, in un primo tempo si sono rivelate all'osservazione piuttosto le galàssie giganti che le nane; e invece le galàssie di piccole dimensioni sono più frequenti di quelle giganti. Inoltre le galàssie appaiono sempre più spesso riunite in *ammassi di galàssie*; negli ultimi due anni sono stati scoperti più di seicento ammassi del genere, mentre prima se ne conoscevano solo una quarantina.

Nella valutazione della densità media dello spazio, bisogna tener conto anche della presenza di materia diffusa tra le galàssie. Si è riconosciuto adesso che si trova materia *(gas e fumo interstellare*, dicono gli astronomi moderni) non solo tra le stelle della nostra Galàssia, ma anche, sebbene con una densità minore, nello spazio metagalattico (materia intergalattica). In un prossimo futuro diventerà certamente necessario correggere ancora l'attuale valutazione delle distanze delle galàssie, almeno di quelle più lontane, per tener conto dell'indebolimento della loro luce per effetto appunto di questa materia intergalattica.

Un'ultima conseguenza molto importante deriverebbe alla stessa teoria dell'universo, ove questa si potesse definitivamente accettare. In effetti, gli spettri delle galassie lontane mostrano che le loro righe sono tutte spostate verso le grandi lunghezze d'onda (rosso) e tale spostamento è tanto più grande quanto maggiore è la distanza delle galàssie stesse. I sostenitori dell'espansione sostengono — benchè questa idea sia molto discussa — che tale *red shift* dipenda proprio, per effetto Doppler, dalla espansione dello spazio. Naturalmente, anche con la nuova scala, tali velocità di recessione restano invariate, laddove invece le distanze delle galàssie stesse sono raddoppiate: quindi l'espansione, se c'è, deve essere stata meno rapida di quanto prima si credeva. Per ogni milione di anni-luce di distanza, la velocità dell'espansione crescerebbe così di 80 e non di 160 chilometri al secondo.

Conoscendo la velocità di recessione delle galàssie e le loro distanze, si può determinare il tempo trascorso dall'epoca in cui le galàssie stesse si trovavano tutte riunite e hanno cominciato ad allontanarsi. L'intervallo di tempo così calcolato è talvolta chiamato « età dell'universo ». Con la nuova scala delle distanze, si ottiene un valore di quattro miliardi di anni circa, mentre le vecchie valutazioni davano un valore metà.

In tal modo verrebbe a sparire un disaccordo che preoccupava moltissimo i sostenitori delle teorie espansionistiche, poichè tale valore risultava nettamente inferiore all'età della Terra, fissata, come abbiamo visto, in 2250 milioni di anni (tuttavia nuovi calcoli recenti, esposti dallo svizzero Outermans al Congresso di Fisica di Cagliari del settembre scorso, porterebbero anche l'età della Terra a valori prossimi a quattro miliardi e mezzo di anni). Il nuovo valore dell'età dell'espansione diventerebbe quindi del tutto compatibile con l'età della Terra, e, almeno da questo lato, l'ipotesi del'espansione non presenterebbe più sostanziali difficoltà.

Lucio Gialanella

Sulla più recente filosofia dei cattolici

Continuazione dalla pag. 1.

fia né la scienza. Evidentemente il problema è un altro: porta la rottura (« crisi ») operata dal pensiero moderno (Lutero in testa) tra uomo e Dio (è qui il vero problema), per cui o vi è Dio che nega l'uomo (teologismo antiumanistico) o vi è l'uomo che nega Dio (umanesimo assoluto) — o Dio senza l'uomo o l'uomo senza Dio — si tratta di ricuperare l'unità dell'uomo, di conquistare quel punto di vista, necessariamente metafisico, che dia all'uomo l'intelligibilità profonda della sua integralità. Senza fondarsi sulla fede, ma per via razionale e senza venir meno alla critica più esigente intransigente ed esaustiva dimostrare che la « natura » stessa dell'uomo, nel suo movimento dialettico concreto e reale, contiene tutti gli elementi comprovanti che vi è un ordine teoretico di verità, che è ordine del pensare e dell'agire, costitutivo della stessa umanità dell'uomo e dell'uomo di valore, cioè della persona, fondamento della dimostrazione dell'esistenza di Dio. Di questo ordine oggettivo e critico la verità di fede è il completamento, in quanto ci dimostra ancora la convenienza, la concordanza e la convergenza, non esteriore ma « vitale » e « vivente », dei due ordini distinti e immensurabili, ma non separati o sovrapposti.

Michele Federico Sciacca

(1) Scrivo a ragion veduta « pensiero dei cattolici » e non « pensiero cattolico », secondo l'espressione d'uso comune, che dà luogo ad equivoci e soprattutto ad uno maliziosamente sfruttato dai cosiddetti laicisti di cattiva volontà. « Filosofia cattolica », in questo senso, viene a significare una speculazione che muove da verità di fede o su di esse si fonda, per cui in partenza è dommatica e non critica, non è filosofia. Un bellimbusto dell'esistenzialismo italiano ha sentenziato che i « filosofi cattolici » fanno filosofia cominciando con un *Pater noster* e finendo con un'*Ave Maria*. A parte che si può cominciare un libro di filosofia con una preghiera e chiamarsi, per esempio, S. Agostino o S. Anselmo, è evidente che una filosofia cattolica in questo senso non è mai esistita e che da S. Agostino in poi si è sempre più affinata e precisata la distinzione tra verità di fede e verità di ragione, cioè si è sempre affermata l'autonomia della ragione e la sua criticità. Dire che la « filosofia cattolica » si fonda sulla fede e perciò è dommatica e non è filosofia è prova o di mala fede o di sufficiente ignoranza. In realtà, non vi sono « filosofi cattolici », ma « cattolici filosofi », come vi sono cattolici poeti, scultori, romanzieri ecc.

● Si è riunito a Palazzo Firenze il Consiglio Centrale della « Dante Alighieri » sotto la presidenza dell'on. Alessandro Casati. Il Consiglio ha preso importanti provvedimenti per lo sviluppo dell'attività e per l'efficienza del Sodalizio, ed ha auspicato una sempre più vasta e profonda affermazione della « Dante » nel mondo, potenziando i Comitati esistenti all'estero e promuovendo la costituzione di nuovi.

GIUSEPPE ZUCCA

Continuazione dalla pag. 2.

raffinati, niente pietanze di lusso, ma — ve ne supplico in ginocchio — tanto così di fantasia »: così termina la prefazione del suo racconto *Lethe in bottiglia* (1923).

•

Camillo Pellizzi in una pagina sul Nostro (con la quale concordiamo quasi completamente) ha messo in guardia contro certi equivoci che, qui da noi, può ingenerare la rara e molto sospetta etichetta di «umorista». «Bisogna togliere da dosso a questo letterato la casacca umoristica e ironica e satirica, che gli è venuto di tagliarsi bene ed a pennello nell'ambiente romano; poi bisogna levargli qualche residuo tra crepuscolare, *rociano* e futurista; e rimane un temperamento che noi abbiamo incontrato già, come tipo generico, nelle nostre perlustrazioni letterarie: il temperamento del siciliano che ha cuore caldo e appassionato, ma l'occhio lucido, preciso, e una mente dialettica. Un contrasto simile, nel Verga, ha portato alla trasparente e quasi inumana (sic) epicità del *Malavoglia* e delle *Novelle rusticane*; *mutatis mutandis*, nello Zucca lo stesso contrasto ha fatto un poeta tra l'ironico e il sentimentale e qualche volta un autentico umorista». Ancora: «Lo Zucca può definirsi un passionale rinnegato, un epico non proprio disilluso ma troppo chiaro e consapevole, e quindi uno spirito drammatico per un verso, per l'altro verso, lirico; la sua drammaticità si rivela nel comico, il quale gli nasce dal contrasto fra i moti del cuore e la coscienza critica troppo chiara e discriminante; il lirismo appare in certe poesie e più ancora in certe pagine narrative nelle quali, sotto l'umorismo dominante sempre, trapela una malinconia lucida e rassegnata, la commossa visione di un sogno che è lontano dalla realtà, di un sogno irremissibilmente bello e vano».

•

Delicato scrittore. Ha rievocato spesso la fanciullezza (questa età così trepida di colori e di sogni) con toni di sincera commozione. Gli bastano piccoli particolari. Nella commozione ha sempre evitato quei toni (quelle cadenze), un po' meccanici, con risultati già scontati, che rendono deboli le pagine dei «crepuscolari». La favolosa fanciullezza è lievemente rievocata. Con particolari della quotidiana cronaca (che è, in fondo, il tessuto della nostra vera storia). Le figurine del Liebig, ad esempio:

«Oh figurine del Liebig, specchianti e odorose come di vernice, con tutti quei colori che vestivano di fantastiche smaglianze le avventure della storia e le meraviglie della natura! Caravelle di Colombo naviganti per deserti oceani... ».

I francobolli:

«Oh, ma venite a dirmi che i francobolli insegnano ai ragazzi la geografia! Sì, sì, d'accordo; per un certo tempo anch'io dissi col più sicuro accento: Angola, Camerun, Liberia occidentale, ecc. ecc.! Non erano che nomi, quelli, appiccicati a figure: cammelli tra i palmizi, ippopotami e coccodrilli fra i canneti; vecchi mori dalla parrucca riccia riccia (come di candido astrakan) e dai venerandi labbroni polmonari, presidenti di libere repubbliche in attesa che, dentro il bimestre, la nuova rivoluzione cambiasse muso all'autorità dello Stato: profili di montagne, arcate di ponti, solenni cattedrali, scene con gran folle di personaggi vestiti con moltissimo lusso, come all'opera lirica: o semplicemente grossi numeri, o stemmi con altre bestie: bestie araldiche cariche di storia, sì, ma senza più poesia ».

Poesia. Poesia mossa lievemente da oggetti qualunque. I barattoli delle farmacie, ad esempio:

«Che pagherei per avere tre o quattro di quei barattoli di ceramica che il farmacista si tiene in linea su vecchi scaffali verniciati neri d'una vernice grassa e specchiante come le scarpe di una guardia di città! Tutti bianchi, i barattoli, col disegno dei cartigli e le scritte in turchino: un bel turchino ricco, vellutato, dato giù con un giro di pennello pieno di leggiadria e di bravura: *Ipecacuana, Bella donna, Camomilla*: roba semplice, rimedi di brava gente che non ne ha mai di bisogno. E il tempo, con le sue lente velature, ha fatto più modesta la smaglianza del bianco e ha chiuso tutti i vasi dentro una reticella di minutissime crepe, sottili come capelli: una rete leggera come un fiato. Che pagherei per averne cinque o sei di questi barattoli!».

•

Ha coscienza del suo destino di scrittore. In tempi di molta faciloneria, di letteratura molto commerciale (trionfo di Guido da Verona, di Mariani...), di rapide approssimazioni — seppe «lavorare» la sua pagina: scegliere le sue parole:

«L'uomo che scrive — intendo quello vero: quello serio: quello che si lavora la sua pagina con quella stessa attenta umiltà di spirito e la stessa sana passione con cui il buon ebanista si lavora la sua bella tavola d'acero ».

Lavoro. Cioè: coscienziosa fatica. Insiste:

«Mi contento d'essere un coscienzioso falegname, ho il gusto degli strumenti non fini e dei legni non preziosi. Sugo di braccia, buono, mi piace metterci: lavorarmeli bene ».

Ripeto: Giuseppe Zucca è uno scrittore onesto. Ci ha saputo dare belle pagine. Uno dei suoi critici ha scritto: «Lo Zucca ha una forza straordinaria d'espressione. La sua espressione addenta la cosa che deve essere espressa come una rude tenaglia, la stringe attorno saldamente come una morsa: e il buon fabbro vi martella poi su allegramente: a ogni martellata sprizzano via, faville d'oro, le imagini». I suoi periodi hanno la grazia dura e forte di monili in ferro battuto, e nel loro ritmo c'è come lo squillo metallico d'una incudine percossa ».

Coscienza della parola. L'inquietudine del vero scrittore:

«Le parole! Il peso delle parole, il colore, il calore, il sapore delle parole: il volume delle parole! Mi piace tanto di toccarle, tastarle un po', le parole. Prenderle su tra le due dita, stringerle, delicatamente, palpitanti come farfalle tra indice e pollice. Mi piace, anche di più, pesarle le parole: tenerle così, equilibrate sulla punta del dito, come sull'inquieto piattello di una bilancetta oltresensibile. Sceglierle sempre più leggere, sempre più leggere, tanto leggere che quasi non le avverti più, tanto son niente e tanto si sono accordate col ritmo del sangue, tanto si struggono al calore del sangue e si plasmano, docili, sulla buccia della pelle. Ovvero prenderle, e lasciarle cascar giù a piombo, come palline su una bella lastra di bronzo pulito: e vedere come rimbalzano e che suono dànno nel silenzio dello spirito. Ovvero innestarle su un'asticella vibratile e batterle con cautela sull'orlo di una coppa aerea di vetro. O scampanellarmene, qualcuna, vicino vicino all'orecchio: e qualcun'altra incollarmela all'orecchio per sentirci il rombo, dentro, come nelle conchiglie il mare. Guardarle, le parole, in trasparenza, contro luce, come cristalli iridescenti. Specchiarmici tutt'intero in ciascuna, piccino piccino, come nelle gocciole di rugiada sulle foglie che trepidano quando l'aurora s'affaccia ».

E a pag. 159 del bel libro *Una tovaglia per 24* (pagine ancora vive):

«Disporre le parole accanto alle parole, metterle là, fresche, colori puri, senza misture e senza imbrogli, col loro sapore vivente, con la loro potenza che si gode più forte, da sè, perchè domani sarà vecchia e dopo domani sarà morta. Colori puri, uno accosto all'altro, con un'accortezza d'invenzione tra pudica e temeraria, come i tessitori d'Oriente, che hanno, lì accanto, il mucchio delle lane colorate e t'improvvisano tranquilli tranquilli una meraviglia di tappeto ».

Un poco sorridendo, dice sulla fatica del linguaggio cose vere. Dell'aggettivo:

«C'è aggettivi sorprendenti, dall'inatteso volo, come di colombi che scattano fuori dal *gibus* del sorridente prestigiatore. Aggettivi subordinati e aggettivi autoritari, scabri e vellutati, semprevivi e morti appena sbocciati. Aggettivi che germinano dal nulla, come il chicco di grano dal pugno chiuso del fachiro. E ci sono gli aggettivi-organo che rendono echi lunghi e bassi come i loro grandi fratelli dalle cento e cento canne sotto le volte delle cattedrali: aggettivi-cambiali che ti tocca scontarli alla breve scadenza di un certo giro di frase, con inesorabile puntualità: aggettivi-telescopi che ti accostano agli astri fino a scottarti la punta del naso. E vi sono gli aggettivi-aurore boreali. E vi sono gli aggettivi-farfalle (sono la mia passione!) dal volo sconnesso e inebriato: bei farfalloni tutti velluto, iridescenti, occhiuti, allucinanti, che danzano librati nel periodo, in cerca di chissà qual fiore bizzarro, che, forse, sì e no, si trova nel giardino delle fate ».

Rare le sue descrizioni. («Che cosa stupida, oziosa e presuntuosa il descrivere!»). Ma quando sente la necessità della descrizione lo sa fare con penna molto felice. Ascoltate. Un paesaggio laziale:

«Il paesaggio spiana, sulla sinistra della strada, e placidamente verde verso il fiume. Sulla destra s'alza, si gonfia, s'ingobbisce in dorsi rotondeggianti, qua e là crestato di file dense di quercette: grandi appezzamenti di grano già grandicello e sensibile a ogni fiato di vento; più vasti pascoli. Pe' i quali movevano, lente e rare, alcune mandre di bovi, vastissimi, d'un grigio svariato e nerastro come il travertino de' vecchi monumenti; e correvano mandre di cavalli scapigliati, taluni rossi e lustreggianti come rame pulito, le code e le criniere nerissime ».

E in una delle sue più belle novelle de *L'Isola degli amici* (Milano, 1928), ecco la sua Sicilia:

«Sulla spiaggia di Sicilia che guarda proprio in faccia le Lipari, che vede, dall'alto della collina gremita di trepidi ulivi Stromboli fumare la sua pipaccia d'orco insonnolito; tra la spiaggia tutta oro e le olivete d'argento, in mezzo a un correre sbandato e un capriccioso incrocicchiarsi di siepi di fichi d'India, ispidi, palmati, sbalestrati come ubriachi sotto il peso e il barbaglio del gran sole tirreno, c'è, non un paese, e neppure un villaggio, ma una manatella di case buttate lì e sparpagliate per le terre come da un rabbuffo di vento ».

Va notato che lo Zucca, fin dal 1921 (si veda *Il Bollettino della Bellezza*) ha contribuito a dare un tono più lieve — di più gradevole lettura — alla «terza pagina»: qualcosa di mezzo tra l'articolo e la novella: insomma lo Zucca tentò — e la sua eleganza d'umorista gli permise prova vittoriosa — una nuova articolazione e libertà della prosa.

•

Ha scritto anche qualche libro di poesia. Poesia troppo d'occasione. Squillano generosi i suoi sinceri versi di guerra. Immaginiamo: applausi e lagrime. Ma, oggi, sono echi spenti. La Musa dell'entusiasmo ha labile vita. E' frettolosa di rapidi consensi e di commozione, ma è di breve vita: troppo abbracciata all'entusiastica occasione, troppo imbandierata di celebrazione. Nella *Lucerna* (1913) notiamo qualche buon sonetto: sull'incudine difficilissima dànno suono discreto. Il suo libro di poesia più resistente, almeno in parte, ci pare *Io* (1914-1919): confessione ironica-commossa del proprio «Io». Zucca ha avuto il dono gemmato della poesia. Ma lo seppe (lo sa) meglio usare nei suoi libri di prosa: nelle sue confessioni, dove a volte un filo d'elegia s'innalza alla iridescenza suggestiva della poesia. Il suo «umore» sa molte volte farsi sogno: un dolce, umano canto, che meriterebbe d'essere oggi meglio ricordato dalla critica.

Ha scritto anche commedie. Qualcuna fu rappresentata con molto successo. E un viaggio in Somalia ricco di colore e di attente osservazioni. (*Il Paese di Madreperla*, 1926).

Il libro più suo — pagine che dopo trent'anni non si sono impolverate: e di quanti libri della nostra letteratura possiamo dire altrettanto? — rimane, secondo noi, *Una tovaglia per 24*, (Firenze, 1920). Sono 24 variazioni su un tema unico: lui: Giuseppe Zucca: l'uomo Giuseppe Zucca: lo scrittore Giuseppe Zucca: arte e critica, viaggi e letteratura, sfoghi e confessioni, variazioni su margini di letture: e la donna: il capitolo sulla «donna» dà il titolo al volume: una bella signorina «tutta in rosa», che stava lavorando «una tovaglia per 24 persone»: «pensate: un incontro di Capi di Stato per stabilire durevolmente una concorde discordia tra i popoli, o uno sposalizio in un paese sotto le mille anime, può far nascere l'idea ariostesca di mettere a tavola 24 persone»: insomma ancor lui nel brivido dei giorni terrestri. E' un libro gentile: con un suo profumo di poesia che può ancora raggiungerci.

Attendiamo ancora da lui un bel libro: ce lo può dare. Se la dispotica e frastornante attività di sceneggiatore cinematografico, non ha ancora spento in lui la luce del sogno.

Carlo Martini

OPERE DI GIUSEPPE ZUCCA

LA LUCERNA - 50 sonetti, Nalato, Roma, 1913.
IO - Liriche, Formiggini, Roma, 1919.
UNA TOVAGLIA PER 24 - Prose varie, Vallecchi Firenze, 1920.
ITALIA CHIAMO' - Liriche di guerra, Bemporad, Firenze 1920.
IL BOLLETTINO DELLA BELLEZZA - Novelle, Treves, Milano, 1920.
IL MORBO DELLA VIRTU' - Novelle, Bemporad, Firenze, 1922.
LETHE IN BOTTIGLIA - Romanzo, *La Voce*, Firenze, 1923.
POESIE - 1912-1922, Sansoni, Firenze, 1923.
CONFIDENZIALMENTE - Discorsi senza pudore, Vallecchi, Firenze, 1924.
GAS ESILIRANTI - Taccuino della guerra burlona, Treves, 1926, Milano, ed. illustrata da Camerini.
IL PAESE DI MADREPERLA - Viaggio in Somalia, *Alpes*, Milano, 1926.
L'ISOLA DEGLI AMICI - Racconti, Treves, Milano, 1926.
L'UOVO DELL'AMAZZONE - Novelle, *Fauno Giallo*, Roma, 1926.
L'ORDINE DEL TARTUFO - Novelle, *Fauno Giallo*, Roma, 1926.
SOMALIA - Taccuino di viaggio, Tosi, Roma, 1951.

Diresse, per qualche anno, col Formiggini, *L'Italia che Scrive*. Nel 1926 fondò le *Edizioni d'Arte Fauno*, e diresse la raccolta di umoristi italiani *Il Fauno Giallo*.

VETRINETTA

ALDO CAPITINI, *Il fanciullo nella liberazione dell'uomo*, Pisa, Nistri-Lischi.

L'Autore studia, con molta competenza e sana dottrina, il problema antico e sempre nuovo dell'educazione del fanciullo. Il maestro deve fare in modo che questi non abbia solo una vita sicura, ma possegga tutti gli strumenti per assicurarsi un'esistenza sopportabile. Occorre quindi addestrarlo in molteplici attività e portarlo a un certo livello di conoscenza da potere usufruire di ciò che allo stato attuale del mondo è possibile.

L'educazione religiosa è necessaria perchè eleva il fanciullo a una vita superiore. Dio è la garanzia che il finito non è e non sarà sempre chiuso nei suoi limiti e nella sua infelicità.

L'intervento punitivo, usato e abusato nell'educazione autoritaria, deve essere ispirato al principio religioso. Bisogna provare sorpresa, dolore, tristezza per l'indisciplina del fanciullo. Non sgridate quindi nè sfuriate o rimproveri alla presenza di tutti; ma sorpresa, dispiacere, colloquio a tu per tu, trovando il modo che il fanciullo collabori a rimediare a far bene invece che male. L'accorto educatore sa trovare quei modi che lì per lì possano stabilire una collaborazione tra lui e il fanciullo per cancellare il male fatto. Il fanciullo così sarà contento di rimediare, di fare qualche cosa, di tornare meglio di prima, piuttosto che di essere inchiodato a una condanna, che potrà essere stimolo alla vendetta, al risentimento, alla difesa per liberarsi.

Molto acuta è la disamina della tesi del Dewey, secondo il quale l'educazione è la liberazione delle capacità individuali «in una progressiva crescenza rivolta a scopi sociali». Il che significa aprire gl'individui agli interessi degli altri, liberarli perchè possano trovare da sé il bene.

Il libro del Capitini, pregevole sotto ogni riguardo, ha come precedente il volume pubblicato da lui due anni fa pei tipi della Nuova Italia editrice (Firenze, 1951) e come lavori conseguenti, di prossima pubblicazione, *La didattica dell'arte e del linguaggio* e *Proposta di modi educativi*. MICHELE LUPO GENTILE

GIULIO NATALI, *Ugo Foscolo*, Firenze La Nuova Italia.

Diceva il Leopardi che un uomo grande non è mai perfetto, e un uomo perfetto non è mai grande. Così comincia Giulio Natali in questa biografia foscoliana il capitolo «Umanità e fortuna di U. Foscolo». Ma — afferma decisamente l'A. — il vero Foscolo non è quello degli amori, del giuoco, dei debiti; bensì quello che diede magnanimi esempi ai nostri patrioti e li nudrì del suo pensiero e li consolò con la sua arte. Infatti, nel culto foscoliano si riconciliavano fervidi e nobili spiriti del nostro Risorgimento, classicisti e romantici, repubblicani e monarchici, neoguelfi e neoghibellini: Pellico, Poerio, Capponi, Tenca, Nicolini, Cattaneo, Carrer, Guerrazzi, Settembrini, Alberto Mario e, sopratutti, Mazzini e Garibaldi.

Il volumetto del Natali è diviso in dieci capitoli, di cui la metà è dedicata alla biografia «esatta e amorosa» del Foscolo; il resto alle opere, dalle minori al capolavoro: *I Sepolcri*. L'ultimo tratta del Foscolo storico e critico. Quivi è giudicato capolavoro critico del Foscolo — novatore e precursore della critica letteraria — il *Discorso su Dante*, che degnamente inizia la moderna scuola esegetica dantesca.

In proposito è interessante notare come il Foscolo abbia *sentito* Dante fin da giovane, quando compose l'ode *A Dante*, contro il Bettinelli, detrattore dell'immortale cantore della Beatrice.

Come il Natali avverte, nel nuovo libro foscoliano è rifuso corretto e ampliato il volumetto edito dal Giusti di Livorno nel 1928. Ma questo recente non dev'essere considerato la nuova edizione di quello; bensì un nuovo ripensamento della biografia storico-spirituale del poeta dell'Ortis e dei Sepolcri.

In questo libro, come nei precedenti del Natali, c'interessa l'atteggiamento estetico. Che, se non ha portato a nuove concezioni sulla Poetica, non essendo egli filosofo, pure lo tiene lontano dagli accomodamenti con le filosofie dell'arte alla moda e lo guida anche a valutare serenamente, senza feticismi o aberrazioni servili certe proposizioni e talune posizioni del De Sanctis, padre legittimo o putativo delle dottrine estetiche imperversanti in Italia nella prima metà del secolo.

Con questo spirito, il Natali indaga le ragioni del giudizio negativo del critico irpino sulle *Grazie*, concludendo: «Ma il De Sanctis a cui piaceva la poesia di gusto popolare, tanto da preferire lo Stecchetti al Carducci, non poteva gustare le Grazie» (137).

Giudizio certamente severo, ma giusto, che poteva permettersi uno studioso che avesse al suo attivo cinquantanni d'esperienze letterarie e di critica militante.

In conclusione, il volume del Natali sarà cercato ed apprezzato da quanti vogliano avere del Foscolo una conoscenza sicura e spedita che, pur non trascurando le esigenze della cultura e della critica, della storia e dell'erudizione, non sia troppo minuziosa, riservata agli specialisti.

«Fatti precisi, idee chiare, esposizione succosamente breve, ma compiuta», questo il programma che s'è imposto il Natali e che, a nostro avviso, egli ha saputo vantaggiosamente realizzare. C. P. SCARLATA

FULTON, J. SHEEN, *Tre per sposarsi*, Napoli, Richter.

Le opere del vescovo prof. Fulton J. Sheen, coadiutore del card. Spelman, già docente a Londra, a Lovanio, a Roma (all'*Angelicum*) ed all'università cattolica d'America, assiduo settimanalmente alla televisione per quindici milioni di connazionali hanno avuto e continuano ad avere, anche in Italia, un immenso successo editoriale. Esse in effetti sanno presentare verità eterne in una forma attraentissima per i contemporanei, con suggestive esemplificazioni, acute critiche di teoriche aberranti, arte letteraria.

Il tema delicato ed allo stesso tempo di fondamentale interesse concorre all'attenzione: una specie di guida all'amore coniugale esaminato sotto vari profili e ricondotto essenzialmente allo stesso Creatore del genere umano e del mondo. Lo enunzia la conclusione della «dedica»: «che le nazioni, i cuori e i focolari sappiano / che l'amore non tanto consiste nel dono di se stessi ad altri / quanto nel dono che entrambi gli amanti fanno di sé a quella Passione scevra di passioni / ch'è Dio».

Tra i ventun capitoli possono ad es. segnalarsi quelli sulle differenze tra sesso e amore, le nostre energie vitali, la purezza, la dignità del corpo, il vincolo indissolubile, la paternità e la maternità ecc. Qualche punto può forse lasciare dubbiosi, ma nell'insieme l'opera conduce con dolcezza e vigore ad alte meditazioni. F. PERGOLESI

MARCEL PROUST, *Jean Santeuil*, Torino, Einaudi

Mentre i proustiani attendono che la *N.R.F.* si decida a dare alla luce i più e più volte annunciati *Carnets inédits* di Marcel Proust, l'editore Giulio Einaudi lancia in questi giorni sul mercato librario italiano la versione del *Jean Santeuil*, uscito in Francia nel maggio dello scorso anno.

Sono ormai note le circostanze che condussero alla pubblicazione di questo romanzo inedito, ricostruito da Bernard de Fallois dope aver messo ordine a un complesso di casse valigie e scatole contenenti fogli e foglietti sani o lacerati in più parti che, alla morte di Proust, si trovavano in un magazzino di deposito.

Il fatto che si parli di ricostruzione, indica già come il romanzo — se proprio romanzo si possa chiamare — non sia stato trovato bello e pronto nella forma in cui lo abbiamo letto secondo l'edizione di Gallimard; si tratta piuttosto di un'opera resa organica solo dall'intervento di de Fallois. Il traduttore Fortini parla di un «montaggio» di parti e capitoli, dal quale emergono contraddizioni, mutamenti di nomi, ripetizioni, ed altri difetti, ed altre manchevolezze. La stessa divisione in parti e capitoli, i titoli di essi, molto probabilmente non sono di Proust. Gli studiosi attendono si faccia luce in tutto questo insieme di cose poco chiare.

In una lunga introduzione, l'Autore finge che un grande scrittore, da lui, giovinetto, e da un suo compagno, conosciuto durante il soggiorno in una spiaggia brètone, stia componendo un lungo racconto e ne legga le cartelle ai due ragazzi man mano che le scrive. Morto lo scrittore, l'opera verrà stampata a cura dei due giovani amici, suoi ammiratori fervidi.

Il grande scrittore, è facile immaginarlo, è lo stesso Proust che perciò, in tale funzione, ha previsto la sorte del suo libro! Del pari, è lo stesso Proust Jean Santeuil, il protagonista, nella medesima misura in cui è Proust il Marcel della *Recherche*, salve tuttavia le differenze tra la persona dell'autore e il protagonista che nell'uno e nell'altro lavoro dicono: Io.

Lo spazio, purtroppo, non ci consente di parlare del *Santeuil* in sé e per sé, né di stabilire le relazioni intercorrenti fra esso e la *Recherche*, ma contiamo di poter fare domani quanto non ci è accordato oggi.

Per ora ci limitiamo a dire che nel lavoro giovanile di Proust il lettore troverà molti temi e molti personaggi (seppure con nomi cambiati) ripresi nel capolavoro, ma non la forma, non lo stile, che fanno dei temi e dei personaggi proustiani la grande sinfonia e il grande affresco della *Recherche*. Ad ogni modo, *Jean Santeuil* è un documento di primaria e fondamentale importanza per la formazione della struttura mentale e morale di Proust, che già s'intravede nei *Plaisirs et les jours*, e per la genesi della *Recherche du temps perdu*. RENATO MUCCI

CESARE ANGELINI, *Conversazioni sul Vangelo: I doni del Signore: Acquerelli*, Brescia, La Scuola.

«La Scuola» di Brescia ha ristampato questi tre volumi di Cesare Angelini: scrittore di rara grazia.

I *Doni del Signore* hanno qualche pagina nuova. Sono letture, inutile sottolinearlo, edificanti. Libri scritti con quel beato nitore che è dono del poeta pavese. Specialmente gli *Acquerelli* hanno pagine su cui fruscia una luce di primavera: pagine gemmate: pagine che dureranno a lungo. Pagine, soprattutto, consolatrici. C. M.

TOM GNOLI, *Io non posso morire*, Genova, Typis

Poesia antica. Qualcuna di queste liriche risale al 1903. Molto sentimento: purtroppo espresso con logore parole. Una poesia lontanissima dai nostri giorni. Si ha l'impressione di svolgere pagine impolverate.

Prefazione di Fernando Palazzi. Una edizioncina elegante. C. M.

● «Il giocatore fortunato» di R. M. De Angelis è stato scelto dagli «Amici del Libro» per il mese di novembre. Dopo il saggio «America» di Piovene, (scelto per il mese di ottobre) i ventiduemila soci del *club* avranno così modo di leggere un romanzo sullo stesso mondo.

ERRATA-CORRIGE. — Nell'articolo di O. Macrì, *Caratteri della poesia d'oggi* (n. 51), al § 2: invece di «sospetto» si legga *aspetto*; invece di «reputazione» *depurazione*. § 6: invece di «stoicismo» *storicismo*.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
TIP. ED. ITALIA - ROMA - Via del Corso 20-21
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879-270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 2 - ROMA, 10 GENNAIO 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

SOMMARIO

LA BIBBIA
della nazionalità brasiliana

Il Brasile si appresta a celebrare con manifestazioni imponenti il quarto centenario del sorgere, nel 1554, della sua più ricca e moderna città, tanto cara al cuore e al ricordo, personale o familiare, di milioni di italiani, San Paolo. E per commemorare tale data, quel paese — con naturalmente, in testa a tutti gli stati che ne costituiscono l'immensa Confederazione, quello di San Paolo — sta organizzando una serie di iniziative le più svariate, dal campo culturale a quello politico, dal campo storico a quello artistico.

Rientra in questo complesso di intelligenti celebrazioni un programma di maggior conoscenza all'estero delle opere più significative della letteratura nazionale, conoscenza da ottenersi con la traduzione di esse nelle più importanti lingue del mondo.

In questo spirito, direttamente o indirettamente collegata, che sia, a quanto ora detto, è apparsa in questi mesi in Italia (Milano, Sperling e Kupfer, 1953, a cura di Cornelio Bisello), dal titolo *Brasile ignoto*, la prima versione italiana di uno dei libri più significativi e impressionanti di quella troppo ignota letteratura, *Os sertões* (1902) di Euclides da Cunha. E su questo libro, attualissimo com'è attuale, per ogni generazione, ogni vero capolavoro, ci pare opportuno richiamare qui l'attenzione, come consenso ideale alla sopra ricordata grande iniziativa brasiliana, tanto più che, per dare un'idea di *Os sertões*, qualcuno non ha mancato di citare la *Divina Commedia* e il *Don Chisciotte*, e uno dei suoi critici migliori lo ha definito senz'altro la « Bibbia della nazionalità brasiliana ».

•

Euclides da Cunha (1866-1909) visse in uno dei periodi fondamentali e più inquieti della storia del suo paese, se si ricordi che il difficile passaggio dall'impero alla repubblica avvenne nel 1889, un anno dopo un altro evento decisivo per la storia brasiliana (come fu decisivo per tutti gli stati delle due Americhe, quando volta per volta vi si verificò), l'abolizione della schiavitù. E fra i vari mestieri cui Euclides da Cunha si dedicò, nella sua rapida vita irrequieta e nomade, fu il giornalismo: e come giornalista accompagnò, nel 1897, le fasi più drammatiche della « campagna di Canudos », che diede origine al suo capolavoro.

Delle più che 600 grosse pagine che costituiscono *Os sertões*, quasi una terza parte è una preparazione scrupolosa e vastissima, sotto i più *multiformi* aspetti naturali ed umani, all'esposizione di quella drammatica campagna. Il libro, nelle intenzioni dell'autore, non è un romanzo: è una sicura e amplissima indagine, sociologico-politico-storica, delle condizioni di vita di quelle sterminate regioni dell'interno del Brasile che appunto si chiamano « sertão » (=terreno incolto, per lo più coperto di arbusti contorti e spinosi), tagliate fuori dal resto del mondo civile, e che il mondo civile, con molti e gravi errori, non sempre seppe conquistare con l'arma migliore, quella che comunemente s'intende per « civiltà ». Ma dal libro viene spontaneo al lettore di dedurre e di creare un romanzo, isolando e seguendo una trama fra le tante del suo complesso grandioso.

•

Nel « sertão » che attornia Canudos, un misero aggregato di casupole nel più profondo dell'interno, tra i fiumi San Francisco e Itapicurú-assú, giunge nel 1893 António Maciel, detto il « Conselheiro ». E' il discendente di una famiglia di vaccari del « sertão » che da 60 anni è in lotta con altra famiglia: una delle lotte spietate che passano fra le genti primitive, violente e superstiziose. Nonostante l'atmosfera che lo circonda egli ha vissuto una giovinezza calma e corretta: ma un complesso di sfortunate circostanze precipita anche lui nel baratro, facendo di lui un infelice che, destinato alle cure dei medici, va invece a urtare, spinto da una forza superiore, contro la cosidetta civiltà, andando verso la storia come potrebbe essere andato verso la casa di cura. Abbandona infatti il villaggio dove è nato, si addentra per il « sertão », si perde dalla vista e dal ricordo delle genti dov'è nato e vissuto, per ricomparire dieci anni dopo, irriconoscibilmente trasformato in anacoreta fosco e incolto, sulla costa, nella città di Bahia. Ma di là si riaddentra presto nel « sertão », ormai non più solo: il suo aspetto strano e suggestivo — dove tutte le credenze ingenue, dal feticismo barbaro a un cattolicesimo condotto a uno stato di aberrazione, tutte le tendenze impulsive delle razze inferiori, lasciate in libertà sfrenata nell'indisciplina della vita « sertaneja », si condensano e si riassumono in un misticismo feroce e stravagante —, attirano attorno a lui un numero sempre crescente di adepti. E' gente, nel complesso, infima e sospetta, refrattaria al lavoro, una accozzaglia di vinti della vita dediti alla poltroneria e alla rapina: ma quando procede da un luogo a l'altro, nel « sertão », uno dei fedeli tiene alto innanzi a sè un grottesco tabernacolo con dentro un'imagine di Cristo.

Le autorità dello stato si allarmano, e il Conselheiro, di riflesso, si stizzisce; e un giorno, in una località qualsiasi del « sertão », egli spinge la folla contro i decreti delle imposte, recentemente affissi, e li fa dare alle fiamme. Con 30 soldati che le autorità mandano contro la gente del Conselheiro ci si illude di farla finita con quel crescente pericolo sociale e religioso: ma quella gente inerme mette in fuga la truppa, e da allora la Repubblica in tutta la sua imponenza, e il Conselheiro in tutta la sua apparente apatia, conducono una guerra che dura quattro anni.

Il Conselheiro si è ritirato infatti nel villaggio di Canudos, che diventa vertiginosamente una strana città, di migliaia di tuguri che ripetono, all'infinito, la miseria di quelle che il Conselheiro e il suo strano esercito hanno trovato all'arrivo. E contro Canudos cominciano le spedizioni militari. La prima, di un centinaio di uomini, restituisce pochi superstiti terrorizzati dagli invisibili tiratori che, vittoriosi in campo aperto, li hanno poi inseguiti per lungo tratto nel « sertão »; la seconda, che manda all'impresa 600 uomini, muniti anche di quattro mitragliatrici e di 2 cannoni, si risolve in un disastro così drammatico che al rientro alla base di partenza non uno solo dei superstiti è del tutto incolume (e le armi della spedizione sono rimaste in gran parte in mano ai fanatici del Conselheiro); la terza, che ritenta l'impresa con 1300 uomini e 70 cannoni, al comando di uno degli ufficiali più famosi della Repubblica, rientra a sua volta più che dimezzata, senza il comandante e senza altri alti ufficiali, morti sul campo: di qualcuno di essi ritroverà il corpo appeso a un albero, scarnificato dai corvi, la quarta e ultima spedizione.

E' costituita da circa 6000 uomini. E' diretta dal comandante di tutto un distretto militare. La Repubblica si sente in pericolo: nel fenomeno di psicosi collettiva, il Conselheiro viene scambiato per la « longa manus » di una pretesa congiura per la restaurazione monarchica. Quattro scontri in campo aperto costano tante perdite e incutono tanta depressione alle sei brigate impegnate, che si profila la possibilità di un altro disastro; e la Repubblica, presa dal terrore, manda d'urgenza una colonna di rinforzo: in una nuova battaglia la spedizione perde un altro migliaio di uomini. Ma ormai, pur permanendo salda la volontà di resistenza di Canudos, nell'apatia assoluta della sua gente davanti a ogni sorta di privazioni e davanti alla spietata ferocia del Corpo di spedizione, diminuisce il numero dei difensori, e si restringe sempre più lo spazio dove essi possano combattere o tendere insidie: contro gli ultimi 400 tuguri vengono lanciate 6 migliaia di uomini. Il Conselheiro a veder cadere le chiese, come racconta Euclides da Cunha, « cominciò a morire... un giorno — il 22 settembre — (siamo nel 1897) ristette immobile, bocconi, incollata la fronte a terra, nel mezzo del maggior tempio in rovina ». Ma Canudos non si arrese: resistette fino all'esaurimento. Espugnata palmo a palmo nel significato letterale dell'espressione, cadde quando caddero, nell'ultimo ridotto — una trincea rettangolare scavata accanto al santuario — i suoi ultimi difensori, che morirono tutti. « Erano quattro: un vecchio, due uomini fatti e un ragazzo, di contro ai quali ruggivano rabbiosamente 5000 soldati ».

•

La gesta miseranda e drammatica insieme di Canudos era forse destinata a rimanere, davanti alla storia, non più che un episodio di morboso fanatismo da una parte e di errori umani, politici e militari dall'altra, nelle vicende di un paese nuovo, non ancora organizzato, non ancora noto neppure a se stesso, se non se ne fosse impadronito l'ingegno di un uomo ansiosamente teso a darsi ragione delle cose. E nell'ansia di darsi ragione delle cose, Euclides da Cunha ha immortalato quella gesta, partecipandola e narrandola agli altri uomini con un potere d'arte di cui — forse non ci si sbaglia nel pensarlo — egli non si è neppure reso del tutto conto.

Giuseppe Carlo Rossi

• Nel mese di novembre si sono riaperti a *Porto Said* i corsi di lingua italiana della « Dante » ai quali si sono iscritti, tra gli altri, numerosi ufficiali dell'Armata egiziana.

INTRODUZIONE
ALLA STORIA ANTICA

Non si negano l'utilità pratica e il valore manualistico delle compilazioni oggi in voga, per suggerire agli studenti un avviamento, e le indicazioni bibliografico-tecniche di cui avvalersi, per procedere, quindi, a un primo tentativo originale di ricerca storico-storiografica. Non si nega rappresentino, o possano costituire, un aiuto, un sussidio complementare all'insegnamento, che il professore non sempre può impartire dalla cattedra od in esercitazioni di seminario. Ma è a dubitare, schiettamente, che libri a caselle, a schede, libri soprattutto in cui si sostituisce all'unitarietà e all'incertezza della storia la cronachistica giustapposizione categoriale, per generi, o, addirittura, per lingue — di guisa che, per esempio nel manuale del Manni (¹), si distinguono, senza riguardo alcuno a tematica e a cronologia, le « fonti letterarie per la storia greca » e le « fonti letterarie per la storia romana », con l'assurdità conseguente di escludere Polibio da un sommario di storiografia ellenistica e di separare Plinio e Cicerone epistolografi dagl'interpreti e testimoni coevi dell'età flaviana e di Cesare —, è a dubitare forte, dicevo, che libri del genere conducano davvero alla storia, ed ispirino il senso della storia, più che non ne allontanino per l'indistinzione di meccanismo filologistico e di creatività storiografica: per l'assenza, dunque, d'una problematica speculativa, che, nelle prime pagine del citato volumetto del Manni cerca invano di introdursi militante in una confusa polemica anticrociana.

Il manuale non soltanto abbassa storia e storiografia a strumento pratico, a documentazione bibliografica, a cronaca — mentre dovrebb'essere, (per addurre della bibliografia e della cronaca l'unica giustificazione valida), studio ragionato, e dunque, in ultima analisi, storico del diverso esame di cui fu oggetto un singolo autore o problema —; si, anzi, e peggio ancora, quanto più mira ad ampliare la prospettiva, immettendo nella « storia » le cosiddette « scienze affini » (o, germanicamente, *Nachbarwissenschaften*), tanto più di fatto rinserra e restringe la visuale, perchè di solito esclude letteratura e poesia. Donde il silenzio, logico per un verso e per l'altro inspiegabile, su Virgilio, ad esempio: quasi che senza l'*Eneide*, poema, documento e simbolo, si possano intendere la spiritualità augustea e la storia dell'Impero romano, dell'Idea di Roma; o senza Eschilo e Sofocle si intendano l'*animus* dei Maratonomachi e l'Atene di Pericle.

D'accordo, *non omnia possumus omnes*; ma, se in un manuale di non troppe pagine (perchè, sembra dire lo stesso Bengtson nella nuova prefazione al suo volume (²), quanto più il libro si fa grosso, tanto più costa e tanto meno lo comperano e leggono gli studenti), tutto questo elemento, arbitrariamente definito non-pertinente, va, inevitabilmente, escluso, il risultato non meno inevitabile mi par essere, allora, che o il manuale fallisce al suo fine propedeutico; o della storia si ribadisce una concezione puramente meccanistico-filologica, quasi coacervo e sintesi di « fonti » allotrie, quasi bastasse accumulare *données* cronologico-epigrafico-letterarie per avere, e scrivere, la storia — senza problema storico, dunque, — sia d'un determinato periodo, sia, e tanto peggio allora, dell'universa età classica.

Da questa sostanziale « inconsapevolezza » storico-storiografica è, dunque, in ultima analisi compromessa la medesima, presunta utilità pratica dei manuali del Manni o del Bengtson, quantunque il volume dello storico tedesco sia libero dai troppi errori che deturpano il volume dell'universitario italiano, e riveli, anzi, un'assai commendevole, seppure tal poco anacronistica e ingenua, « sanità » anti-razziale, anti-unitaria e anti-bismarckiana, indubbiamente giovevole, tuttavia, in opera primamente indirizzata agli studenti tedeschi; mentre la distinzione dialettica tra filologia e storia e la coscienza che solo per un atto di mediazione spirituale, d'inveramento e superamento interiore, si trapassa ed ascende dal piano della filologia al piano della storia, emergono vivide in quella più vera introduzione» che Silvio Accame ha significativamente intitolata « Problemi di storia greca » (³).

Militante seguace della storiografia desanctisiana, fin dal suo agile e coraggioso volumetto del '43, restauratore, ancor più che del « realismo cristiano » e della « filosofia perenne » in funzione anti-idealistica, di quello che nell'Ottocento fu il problema, il proposito ed il sentire della scuola neo-guelfa, l'Accame ben avrebbe potuto mutuare al maggior maestro di quella scuola il titolo del suo libro, e definirlo un « sommario » di storia greca; non l'avesse manifestamente trattenuto il proposito di ricollegarsi idealmente, e fin dal titolo appunto, all'opera, e a un libro, del nostro comune Maestro. Se non che, nei « Problemi di storia antica », il De Sanctis, oltre la formulazione teorica del proprio concetto di storia greca e di storia antica, analizza situazioni concrete, determinati momenti e figure; laddove l'Accame preferisce individuare i problemi delle singole impostazioni e difficoltà pratiche, sia filologiche sia storiografiche, inerenti alla redazione del suo sommario. Donde appunto la duplice natura del libro, ch'egli destina a un pubblico di non specialisti »: forse nella generosa illusione di metterli in grado di seguire il racconto non tanto di accadimenti individualmente ricostruiti dal narratore quanto di controversie erudite, sorte le più volte su la scoperta di nuovi documenti o il contradittorio carattere delle fonti.

Del continuo, s'incrociano nel volumetto di Accame un'esigenza che potremmo definire *stricto sensu* storica e un'esigenza *lato sensu* storiografica. Egli s'è ormai affrancato da quel complemento e correttivo del filologismo e tecnicismo alla Beloch che fu, in Beloch appunto e nei suoi contemporanei e discepoli, il « mito » dell'unità nazionale macedonica, in Filippo II allegoricamente idoleggiandosi « il Bismarck del mondo ellenico » (p. 151): quand'anche, naturalmente, l'Accame riconosca la fruttuosità storica di Cheronea, con cui « si apre un nuovo periodo nella storia del mondo antico » (p. 156), destinato praticamente a durare fino alla « chiusura delle scuole filosofiche di Atene ad opera di Giustiniano » (p. 204). Egli, d'altronde, già prammaticamente alle soglie del suo volume avverte che « lo stesso presente » suggerisce allo storico « visioni nuove di problemi antichi ». Ma nel corso e corpo del libro l'Accame sembra sovente più preoccupato di notare i possibili mutamenti e ritocchi imposti da « scoperte » filologiche anzi che i valori instaurati dalla grecità e l'essenzialità immutabile d'ogni ricostruzione storiografica la quale miri all'essenziale, oltre la contingenza frammentaria e cangevole dei particolari.

E' proprio vero, ad esempio, che la storia di Policrate sia « per essere del

Continua a pag. 4.

Piero Treves

SIMULACRI E REALTÀ

ANIMALE DEPRAVATO

Qual'è il carattere dominante del nostro tempo? La risposta, pronta come un riflesso, la conoscono tutti: l'egoismo.

E in ogni tempo si è ritenuto che l'elemento stabile della costituzione sentimentale dell'uomo dovesse essere ricercata nell'egoismo, ma mentre in epoche più generose della nostra quell'impulso costituiva la tavola stabile di sentimenti bassi, grossolani e perversi, oggi lo si accetta, lo si onora come l'espressione più imponente della personalità umana.

Dal « sacro egoismo » delle Nazioni, siamo giunti « al sacro egoismo » degli individui, e come il primo aveva i suoi fanatici ed enfatici assertori, l'altro ha per sè tutte le giustificazioni e le esaltazioni di una letteratura che sembra un prodotto pubblicitario dell'impresa anonima « Macchine di piacere ed affini ».

Fortunata impresa.

Perderemmo il nostro tempo a lanciare anatemi morali contro codesto macchinario e la connessa impresa pubblicitaria. Ma poichè oggi l'inclinazone all'analisi psicologica appartiene al gusto di moda, accenneremo a qualche dato che quell'analisi ci propone.

Che cos'è il sentimento? Una direzione dataci verso gli altri, verso il mondo esterno. Ora l'egoismo scatena la vita dei sentimenti, perchè rovescia la direzione imprimendole il moto contrario che va dagli altri verso di sè.

L'ardore, la spontaneità, lo slancio che la natura ha impresso in noi come un'affinità spontanea, come una forma prettamente umana, vengono bloccati per l'intervento meccanico di una forza distruttiva della nostra personalità.

Una inversione, dunque, di comportamento che contrasta con i nostri impulsi vitali, che ci riduce, ci rammeschinisce in un rattrappito ed inutile ordigno.

Invertito il sentimento dell'attività naturale la quale ci lancia verso gli altri, offesa la legge prima del nostro essere, viene a crearsi un tipo mostruoso come un fossile, il quale è sempre ma inutilmente spinto verso un oggetto artificiale ed inaccessibile: il proprio io. La varietà naturale e funzionale dei sentimenti cade e si specializza nell'utilizzare gli oggetti d'amore sempre secondo una giustificazione commerciale.

L'egoista dunque è un animale depravato, perchè oppone il calcolo alla spontaneità, l'unicità e la stabilità alla varietà dei sentimenti.

La tecnica dell'egoista è conosciuta empiricamente da tutti, perchè consiste nell'utilizzare gli oggetti di amore in oggetti di piacere. Ma questo moto a contrasenso, perverte anche la ragione. In effetti quel fine irragionevole è conseguito con una razionalizzazione perfetta, ma meccanica, come quella che dirige certe fabbricazioni a serie, in cui si produce una sola parte dell'oggetto. L'egoista è insuperabile nelle costruzioni depurate da ogni slancio, da ogni parcella di altruismo. Conosce a perfezione i meccanismi sentimentali degli altri e se ne serve con una metodicità perfetta.

Le sue analisi sono sorprendenti per finezza e precisione. La sua ragione, perduta ogni spontaneità, ogni originalità, lavora a senso unico, ed è specializzata nell'opporre sempre e in ogni occasione l'interesse all'amore.

Ma questa ragione insuperata nei suoi processi è speciosa ed illusoria nei suoi fini, poichè lavora per piacere e finisce con l'uccidere il piacere, come può constatare chiunque conosca qualche tipico rappresentante di questa tenebrosa fauna. L'attaccamento alla varietà degli oggetti viene sostituita dall'attaccamento ad un invariabile ed unico soggetto. Sono aboliti il movimento vario e sempre nuovo delle cose, la varietà e ricchezza degli spiriti, le gioie di un'attività che non può estrinsecarsi, perchè murata e cieca come una cassaforte.

Che cosa possiamo dedurre dall'analisi qui prospettata? Un solo principio; questo: il precetto dell'amore, chi non vuole leggerlo nelle pagine del Vangelo, se lo ritroverà riscritto nel suo cuore, se non è stato del tutto devastato dalle cellule cancerigne di quel tumore che tutto lo invermina.

Varius

LIBRI DI POESIA
IN AMERICA

Quel che m'attrasse prima quando lessi questo libretto della signora Mollica Barolini (*), fu il collocamento d'alcune parole che dava ad esse una risonanza, una propagazione d'effetti, una intensità insolita: segno indubbio di presenza di poesia.

It is a dream this Umbria - a state
of being pendent in time; *appeal*
from wishes, notions of hope,
[reprieve from fate...

e, poco dopo,

the days I never lived, chimed
in one, exploding *over cypress tops...*

Fu soltanto dopo che pensai all'Umbria, per accorgermi che dopo tutto l'Umbria non è il vero soggetto di questa poesia. C'è Roma e la Sicilia e Vicchio (suppongo quello del Mugello). Il soggetto è un'esperienza d'amore, che è avvenuta particolarmente nell'Umbria, ma che la poesia ha allargato a tutto il mondo. Questa è la cosa principale.

Poi mi avvenne di riflettere che era la prima volta che leggevo versi inglesi d'un'americana d'origine italiana, che avessero un valore ed una genuinità. Dalle nuove generazioni italiane d'America son stati prodotti romanzi, generalmente di color locale e provinciale, fondati sul distacco della vecchia dalla nuova generazione. Giovannitti e Carnevali son nati in Italia. Inglese perfetto ma letterarie. Ci sono giornalisti, critici anche letterati oriundi italiani, come De Voto. Ma «poeti» nessuno. Ora la signora Mollica è un vero poeta. Giunture di parole che parlano. Immagini che fermano. Dei ritmi che s'ascoltan svolazzar per la mente giorni dopo sentiti.

Era un avvenimento poetico, ed anche un avvenimento storico o sociale.

Non ci son eventi od intrecci. Nulla di narrato. Tutto sentito, e dal sentito fatto universale. E' una donna che prova un brivido sotto l'onda del sole, quando vede una spoglia di serpe che le suggerisce che basterebbe un torcer di dita per «deporre il passato» come ha fatto quella serpe, e come sarebbe facile allora «giocar d'intrighi col fato» e «restar sedotta sopra una collina dell'Umbria». Basterebbe buttar via «la conchiglia geometrica» della vita imposta da una situazione sicura. Ma no...

Quel che mi piace in questa poesia è il modo di queste suggestioni, ed è impossibile tradurre il gusto che dànno all'orecchio ed all'occhio dei versi come questi:

With patient continuity I'd learn
to weave a circuitous time.
I'd learn to mend each severed doubt;
to live with equals in balance and blend
a circle just scrawled without
obvious beginning, direction, or end.

Alle volte si direbbe che la signora Mollica avesse letto la Dickinson:

On the safer side of discretion
lies a wiser way of existence;
empathy and lassitude
are better than insistence.

Ma pare di no; e forse quel modo un po' epigrammatico e che gioca con parole astratte (e strane come *empathy*) che acquistan consistenza sentimentale, è passato ora nell'aria d'America. Tutti lo hanno respirato.

Altre volte il pensiero non è nuovo, con in *Effervescence*, che non è altro che il *Carpe diem*, ma è detto così bene:

Spicca dallo stelo dell'eternità
il fiore d'oggidì.
Cogli l'attimo fragrante
dal mazzolin che illude.
Afferra quel che è, non quel che
[*essere potrebbe.*

Son poesie brevi e concentrate di pensiero e d'immagini. Liriche sostenute per un breve fiato. In esse domina, piuttosto che una sensibilità nuova, un condensamento della durata del passeggero che colpisce per la sua forma incisiva.

Forse non scriverei queste note se non fossi stato confortato dal giudizio lusinghiero che di questa poetessa italo-americana ha dato un critico di fama e di valore, Mark Van Doren.

Giuseppe Prezzolini

(*) HELYN MOLLICA, *Umbria*, Dorrance and Co., Philadelphia, pp. 60.

UN POETA CHE RESUSCITA

Circa trent'anni fa, immagino, Shirmer Irish scrisse delle poesie, che affidò ad un vescovo, e andaron smarrite. Oggi son state ritrovate ed appaion alla luce con la raccomandazione, nientedimeno, di W. B. Yeats **(Shirmer è il più grande dei poeti odierni,** ***dice*****)** ***e di C. Sandburg*** **(eccellente).** ***Se non fosse per queste garanzie, si direbbe che l'editore ha fatto uso d'una di quelle soperchierie letterarie, «il manoscritto perduto», che hanno la barba come Matusalemme.***

In ogni modo, che si tratti d'un'invenzione o che la storiella del manoscritto sia vera, le poesie son qui. E son belle. Quest'è la migliore raccomandazione, non quella di Oliver St. John Gogarty (che ha scritto alla raccolta un epilogo) facendo quella novissima osservazione che «i critici non capiscono un bel niente di poesia». Come se i poeti che parlan di poesia, non fossero per forza dei critici. E nemmen quella di Yeats, che ci fa sapere «che nessun poeta di oggi avrebbe scritto una poesia bella come Aprile*», perchè questo è vero d'ogni poesia, che sia una poesia.*

Shirmer Irish non è un anarchico, come Whitman; non un rivoluzionario, come Swinburne e Lanier; non un incorreggibile nostalgico ed epigrammatico intellettuale, come Eliot; non un realista agglomerativo, come Sandburg.

Il titolo è d'intonazione evangelica: Bread out of stone (Henry Regnery, Chicago, 1953). *Il poeta vuole che le parole altrimenti dure, fredde e mute, diventin pane per lo spirito.*

Son 53 liriche, quasi tutte eccellenti. Forma perfetta, rime accurate, ricchezza e vivacità di ritmi, molteplicità di immagini; ed accanto il verso libero, senza bizzarrie e stramberie. L'inspirazione è stata premiata dal successo dello sforzo, perchè lo ha eliminato. Non par che ci sia stato.

I tempi della poesia dello Schirmer non son nuovi: amore, pietà, rimpianto per le cose morte in bellezza, orrore della guerra, eroi e martiri, una natura che affascina, un dolore sempre pacato, un amor sempre contenuto. Non s'adagia nel passato, il cui ricordo lo tormenta (biting memory), *nè del presente* (to-day I have given all away); *la sua fede nel mondo futuro lo esalta.* (I go into the darkness singing *in Exultation*; Bury me to the East under three bright notes *in Admonition*; I will stuff my pipe with stars / and go to sleep *in the Old Man*).

Irish ha, come Gozzano, il gusto delle cose inanimate. La vecchia casa *è un quadretto del tipo, e persin del ritmo dell'*Amica di Nonna Speranza:

«Largely adequate, remote, lofty as
[a mountain».
«*Loreto impagliato, il busto d'Alfieri,*
[*di Napoleone*».

Helyn Mollica Barolini

In One-room apartment, *invece di Loreto impagliato, abbiamo un pappagallo vivo che strilla nella sua gabbia laccata e lancia con uno sgambetto una pantofola verso la luna, con la leggerezza d'una ballerina. Il vasellame è di colore azzurro, i pesci trovan la loro strada nell'acqua brillando.*

Irish è, per altro, un credente, che s'annoia davanti agli dei pagani pettegoli e vanitosi (Against the Gods), *e dipinge invece col pennello d'un trecentista una madre di Dio fanciulla in un'atmosfera di meraviglia e di quiete:*

«Shaken were all the stars
by her one sleepy nod.
The maid that was fourteen
come to deliver God».

Ci sono molti temi, mendicanti dalla testa calva come palla d'avorio, caccie trionfali e seminate di sangue, l'immagine del Crocifisso che risorge; ma si potrebbe forse definir questa poesia come un impasto di stelle e di polvere. Le stelle ci son qui a manciate, il poeta vive con le stelle e nelle stelle, ma conosce la polvere umana (L'Assassino, Il ladro).

Infine ha una sua poetica, che sorprende sentirla professar oggi in tempi in cui la poesia americana par aver abdicato la rima, il senso e persin la originalità, fatta com'è spesso di frammenti di traduzioni dal cinese e dal sanscrito, o di documenti cittadini:

«A poem is a magic thing,
It must be lucid, it should sing.
A cry that cuts the heart in two
Needs to be true.
It has a golden ring,
A poem is a magic thing,
It will ring».

Daisy Fornacca

PAPA BORGIA
E IL SAVONAROLA

E' uscito recentemente, edito dal Garzanti un libro, che darà probabilmente occasione a qualche vivace polemica. Ne è autore un napoletano, che da giovane andò a combattere per l'indipendenza di Cuba e, diventato quindi cubano di elezione, si buttò nell'arringo politico, che lo portò al seggio di deputato, di ministro degli esteri e di ambasciatore, unendo però all'attività politica quella di professore di diritto, di giornalista e di autore di vari libri.

Questo suo ultimo volume di circa 400 pagine è presentato dall'editore come «la più acuta e più intelligente difesa di Papa Borgia, che sia apparsa». Alessandro Cutolo nella prefazione asserisce che l'opera del Ferrara sul «tanto discusso pontefice è definitiva», e soggiunge che quello del Ferrara «è, in fondo, un giudizio di assoluzione del Borgia».

Piacesse al cielo che fosse così! Ogni cattolico sarebbe lieto di cancellare questa pagina oscura dal libro divino del romano pontificato. Ma purtroppo non sembra che sia così. Il Ferrara in questa sua opera del 1929 non porta alcun nuovo documento, che possa invalidare la sentenza del Pastor e di altri illustri storici, che, a malincuore, hanno dovuto ammettere le colpe non lievi di Alessandro VI.

Inoltre nel 1951 un illustre storico del Rinascimento, il prof. G. B. Picotti dell'Università di Pisa, pubblicò sulla rivista *Storia della Chiesa in Italia* uno studio, nel quale confutò il prof. Soranzo, che lui pure aveva cercato di negare le colpe di papa Borgia. Il Picotti, pur dicendo che per un cattolico il parlare delle malefatte di un papa è come per un figlio di dover discorrere delle debolezze del proprio padre, afferma di esservi costretto dall'evidenza dei documenti contemporanei, tra cui il diario di mons. Burckard, cerimoniere di Alessando VI; che quindi conosceva i fatti molto da vicino.

Cade quindi il ragionamento che fa il Ferrara (per smentire le accuse di immoralità dirette a papa Borgia) sostenendo che si tratta di accuse formulate da scrittori non contemporanei, come l'Infessura. Lo stesso Soranzo riconobbe che il Diario di Giovanni Burckard «è la fonte storica più importante della vita di Alessandro VI». E' certamente scritto dalla mano del Burckard (che aveva una assai brutta calligrafia) e si conserva nella Biblioteca Vaticana. Fu la grande mente di Leone XIII, che aprì agli studiosi gli archivi della S. Sede, persuaso che la causa della Chiesa si serviva meglio con la cognizione della verità che non coll'ignoranza di essa. D'altronde è risaputo che la cattiva condotta di pochissimi papi (quattro o cinque su 263) è essa pure una prova della divinità della Chiesa, dal momento che la nave di Pietro non affondò nemmeno quando ebbe un cattivo pilota.

Ma il Ferrara nega risolutamente tutte le magagne, che si sogliono attribuire a papa Borgia; non solo le illecite relazioni colla Vannozza e Giulia Farnese, ma persino che Alessandro VI abbia avuto dei figli prima di salire al soglio pontificio; cosa che è affermata dallo stesso pontefice in due Bolle, di cui il Ferrara tenta di dimostrare la non autenticità, che però è ammessa, oltrechè da molti altri, da uno studioso serio e cattolico come il Picotti.

Le dimostrazioni del Ferrara sono senza dubbio ingegnose e il suo tentativo è generoso e nobile, ma non è persuasivo; difatti egli stesso qua e là esprime dei dubbi circa l'efficacia dei suoi argomenti. E a pag. 126 accennando all'immoralità, che macchiò alcuni ecclesiastici, prima della loro elevazione alla cattedra di S. Pietro, soggiunge «non possiamo supporre che Alessandro VI fosse un'eccezione». Però evidentemente la questione più grave e scabrosa è se quella immoralità sia o no continuata dopo la sua elezione all'altissimo seggio. Al qual proposito pare che, pur dopo il copioso e fervido studio del Ferrara, sia ancor vera la sentenza che il Pastor pone, a conclusione delle diligenti ricerche fatte intorno ad Alessandro VI nella sua celebre *Storia dei Papi*, che cioè «è tanto il male che resta storicamente accertato, che i recenti tentativi fatti per salvarne la fama debbono assolutamente rigettarsi come un indegno contorcimento della verità. La sua vita pubblica e privata è bruttata di gravi colpe morali, le quali vengono ad oscurare completamente i pochi lati luminosi del suo carattere. Il suo pontificato fu una disgrazia per la Chiesa al cui prestigio apportò le più profonde ferite» (Libro II, cap. 10, pag. 580).

Un altro punto sul quale il sottoscritto e moltissimi altri non possono essere d'accordo col Ferrara è la feroce stroncatura, che egli nel suddetto libro fa del Savonarola. Tutti sappiamo che la sua battagliera personalità è tuttora oggetto di fervide discussioni e di non biasimevoli dubbi. Anche coloro che ne sono entusiastici ammiratori non si meravigliano che ci siano tuttora non pochi cattolici, i quali ritengono che il celebre frate di S. Marco abbia commesso qualche errore, particolarmente nelle sue relazioni col papa Borgia. Ma ci pare molto strano che uno studioso di storia, com'è il Ferrara, possa trattare Fra' Gerolamo come un «maniaco», un «paranoico», uno «squilibrato» e parlare della sua pazzia! Lo accusa di avere «accarezzato ed eccitato gli istinti del popolaccio, sempre morbosi»; di volere «la caduta totale di Roma» e infine di avere «elevato a figura apostolica Carlo VIII conquistatore d'Italia».

Confutare queste calunnie richiederebbe troppo spazio. Mi limiterò pertanto, a ricordare che il Savonarola fu venerato come santo da un San Filippo Neri, da una S. Caterina de' Ricci e da S. Francesco de Paola. Nell'èra moderna ne parlarono con profonda riverenza uomini come il B. Pio X e Don Orione. Parecchi sommi pontefici, tra cui Giulio II, lo dissero degno di salire gli altari. Fra i contemporanei lo ammirarono uomini come Pico de la Mirandola, Michelangelo e lo stesso Machiavelli, che disse di lui: «Di un tal uomo si deve parlare con grande riverenza».

Perciò i difensori e gli entusiasti del grande riformatore fiorentino e dell'araldo della regalità di Cristo, sono in ottima compagnia, anche se manca loro quella del prof. Oreste Ferrara.

Liberi quindi gli studiosi di negare la santità del Savonarola o di dubitarne. Ma nessuna persona seria può dubitare della sua altissima intelligenza e della sua vasta cultura, specialmente nel campo teologico, ascetico e letterario; e tutte le persone serene gli riconoscono la gloria di essere stato uno dei più efficaci e più grandi oratori sacri non solo dell'Italia, ma del mondo cattolico.

Filippo Robotti

Nicola Moscardelli prosatore

Senza dubbio Moscardelli fu prima poeta che prosatore. Fin dai suoi primi versi, quelli di *La veglia*, vale a dire le sue poesie meno risentite della maniera del tempo, il Nostro apre il suo animo nel senso più duraturo.

Si può già dire che la sua sensibilità è polarizzata intorno alla vita, alla morte, all'amore, al bello, all'uomo, al dolore e a tutte le forme dell'esistenza a cui si deve tendere per vivere il più possibile di sè stessi felicemente. Si ricordi la poesia *L'uomo* in «La veglia»: *C'è un uomo che va. / Nessuno gli parla / nessuno lo guarda: / cammina cammina. / Ogni tanto lascia cadere / qualche cosa che non si vede. / Una volta guardava il cielo / ora guarda la terra. / Qualcuno l'ha visto fermarsi / ad ascoltare il mormorio dell'erba: / qualche altro gli ha scorto negli occhi / come il riflesso d'un immenso mare...*

L'uomo per Moscardelli è il mondo. Il mondo è l'uomo, poichè tutto ciò che è dell'uno è anche dell'altro. Il mondo lo intende sempre in un senso trascendente, come destinazione suprema di ogni vita umana, l'uomo come l'essere più in armonia con una patria che sta al di sopra di noi e della quale noi dobbiamo con le nostre azioni rivelare i termini espressivi. Nulla il Nostro afferma di prestabilito sull'uomo e sul mondo. Ad essi si accosta con l'anima attratta come dal più grande dei misteri, con un suo candore e una sua sorpresa, quasi domandasse: «Che cosa sono?». Quando vi ha ben visto dentro, egli dice a noi quale sia la sua scoperta.

Mentre la sua poesia rivela l'essenza della vita umana, specialmente nelle prime quattro raccolte, dove non è aperta agli ampliamenti di quelle di dopo il 1920, la sua prosa è la stesura dei fatti e delle vicende per mezzo dei quali l'uomo riceve e dà alla vita la sua parte. Molto forte è nel Nostro il bisogno di dire ciò che vede e ciò che sente, tanto che più spesso giudica che sia meglio dire con immediatezza, anzichè distillare quello che ha visto e sentito.

La sua opera narrativa ha inizio otto anni dopo di quella poetica. Nel 1920 inizia i *romanzi della vita vivente* con «L'ultima soglia», del quale il personaggio Sebastiano Melampo compie un viaggio per i regni delle tenebre fino all'Eden. Però niente di straordinario egli vedrà, ma rispecchiato tutto ciò che in terra si vede e si dice che esista. Quando incontrerà Lazzaro, nelle sue ultime parole comprenderà l'ammonimento: «Bisogna amare la vita». L'evasione del personaggio non è quindi che una fatica inutile, poichè l'uomo quello che deve sapere e vivere non deve andarlo a cercare lontano da casa sua.

Quasi dello stesso anno è il libro di racconti *Il vino della vita* dove si narra la vita di ogni giorno, di giorni che sono tutti uguali, poichè il triste succede al lieto in una alterna vicenda che trascina con sè l'eterno. In questi racconti scritti fra il 1921 e il 1926, anno in cui vedono la luce in volume, il Nostro mette assieme momenti vari senza che siano toccati gli accenti più vivi del suo linguaggio.

Al romanzo *Vita vivente* (1924) sono consegnate certamente le pagine più ardentemente vissute dal poeta stesso, nel suo entusiastico slancio di giovinetto che dai banchi della scuola passa al banco di prova del fuoco durante la prima guerra mondiale. Egli che la vita aveva cantato, nella vita si era tuffato senza alcun pentimento. Nel compiere il proprio dovere di italiano, fu ferito gravemente sul campo e di tutto il male che dovette patire provò quasi una dolcezza. Quando si accingerà a narrare quelle giornate della sua primissima giovinezza nel suo linguaggio ritornerà tutto il calore del suo sangue di allora. Parecchie di queste pagine rimarranno come testimonianza della sua vita.

In *I nostri giorni* (1923) si racconta sempre attorno a quel *fatto che si chiama Vita*, con la lettera maiuscola per non darle un significato trascurabile, ma il più grande che le spetta. Di essa questa volta è un impiegato che parla ai compagni sconosciuti, che senza saperlo gli camminano a lato. «Racconto me stesso e racconto la vita di tutti... Sebbene la mia persona sia piccola, dietro di essa si celano innumerevoli persone. Sebbene la mia ombra sia labile, in lei si riflettono innumerevoli esseri. Nelle mie parole si riconoscerà colui che oggi mi sfiora per via, colui che mi guarda e non mi vede perchè non mi conosce, colui che prende il sole con me allo stesso angolo di strada, e colui che sulla piattaforma del tram mi urta il gomito sebbene ignori la mia esistenza più che se io fossi d'un altro pianeta... Questa è la testimonianza d'un compagno che ha veduto splendere sulle macerie della città presente la luce della città futura». Basta questa dichiarazione per sentire la coralità di quello che vi si narra.

La vita ha sempre ragione, l'ultimo romanzo di Moscardelli, scritto fra il 1929 e il 1931, è forse l'unico, per il quale si potrebbe prendere in esame una sua narrativa. In esso, infatti, il Nostro esce dai suoi soliti limiti di uomo-vita, per affidarsi ad una estesa narrazione in cui vivono parecchi personaggi. Niente di nuovo c'è da notare circa la sostanza del contenuto che richiama e ricorda quello delle opere precedenti, ma di particolare c'è l'ampiezza dello svolgimento e il vario intreccio dei fatti, il quale pone l'Autore in un piano più elevato nella conquista dei suoi mezzi. Mezzi che si adeguano più speditamente all'uso della prosa in funzione di narrativa. Il che sta a dimostrare che il Nostro intendeva fare opera che si inserisse nella narrazione, più di quanto non era riuscito per la sua natura di poeta in tutte le altre. Dire che con questo romanzo Moscardelli abbia ottenuto interamente ciò, sarebbe dire troppo. Però la sua prosa, per quanto sostanzialmente non smentisca le sue attrazioni e i suoi motivi di annotatore di fatti, raggiunge una certa scioltezza e una vivacità nel dialogo e nel discorso diretto e indiretto, che dimostrano il suo bisogno di superare il punto morto di tante sue pagine.

Di un Moscardelli narratore non si può certamente parlare, come invece si può definirlo un prosatore lirico. Un lirico che permea tutta una pagina, tutto un fatto, tutto un momento: non un liricizzatore che toglie il midollo vitale alla lingua e riduce un fatto in una vuotissima consistenza. Il liricizzatore che ha dominato nei primi tre decenni del secolo non ha un suo mondo ben segnato, non tende a un suo ideale preciso. Moscardelli al contrario ha un suo mondo particolare e un proprio ideale.

Vi sono tre suoi libri indicativi più degli altri in questo senso, e forse sono i tre suoi migliori libri di prosa: «La città dei suicidi» (1928), «L'aria di Roma» (1930), «Controluce» (1941). Nel primo la vita è sentita e espressa come una visione che si può cogliere in ogni istante e da cosa che meno cade sotto i nostri occhi, per esempio l'andirivieni delle formiche, e da un puro caso che trasferisce l'uomo in un mondo dove gli esseri umani hanno fra di loro un collegamento nella natura divina della propria origine. Nel secondo il Nostro compie una scoperta della poesia di Roma attraverso le sue piazze, i suoi monumenti, le sue strade, il suo fiume, il suo cielo e le sue opere d'arte e le sue feste senza rimarcare nessun particolare ma rilevandolo per quello che si presenta al suo animo. In modo che Roma appare in tutti i suoi aspetti più eterni e più passeggeri, sia a chi ci vive e sia a chi la sogna da lontano. Nel terzo l'essenza della sua poesia riacquista un vigore non più all'esterno, ma sale come la linfa dalla radice, cioè dal motivo che può essere la memoria di un tempo, l'incontro con una persona, la vista di un oggetto, verso la realtà. Una realtà che è però il rivivere della sorte a cui l'uomo è costretto a sottostare.

Questo è anche il Moscardelli de «Il canto della vita» e di «Dentro la notte», tutto preso nell'esprimere ciò che vede e ciò che sente senza curarsi se nel suo linguaggio entrano furtivi accenti rettorici, poichè quello che valeva per lui era ben altro.

Casimiro Fabbri

FREUDISMO E MITO
nell'opera di O'Neill

Una zona del teatro della penultima ed ultima generazione ha avuto il trattamento capitato a certa narrativa assunta — diremmo quasi — a mezzo di registrazione di un qualsiasi «caso» che venga a interporsi nel corso dell'avventura umana. Prendete, per esempio, un caso freudiano che interessi per la sua «drammaticità», e inseritelo attraverso un dialogato appositamente montato; analogamente a quanto è stato fatto da parte di più narratori — o a quanto è stato fatto finanche in cinematografia — montando attorno ad un caso freudiano.

Avreste così un «teatro freudiano». In realtà si finisce col pervenire ad un caso sceneggiato, che il più delle volte non si realizza come autentico teatro: il «caso» viene ad insorgere programmaticamente, come esemplificazione di formula. Qui insomma si ha a che fare generalmente col montaggio scenico, che ha avuto una diffusione notevole sui palcoscenici d'Europa e d'America.

Eugene Gladstone O'Neill è stato un illustre esempio di genio da montaggio scenico. L'odierno torrentizio *Weltschmerz*, che si alimenta da casistiche enormi e suggestive, ha trovato una forte permeabilità nell'attivismo del drammaturgo nord-americano; il quale, alla «tesi», con cui si caratterizza il teatro sotto l'influsso del quale molta sua opera si è colorita — ci riferiamo al teatro di un Wedekind, di uno Strindberg, di un Pirandello —, ha finito col preferire il «caso», ch'è, ora quello panerotico (ne *Il lutto si addice ad Elettra*), ora quello della primordialità (ne *L'imperatore Jones*). Denominatore comune nell'opera drammatica di O'Neill è l'esasperato, il frenetico, l'ossessivo, cui di preferenza aderisce una patina estremamente patetica, che si potrebbe simboleggiare nei versi della canzone marinara che Seth ripete spesso ne *Il lutto si addice ad Elettra:*

«Oh, Shenandoah, come vorrei [sentirti
da lontano, o mio fiume impetuoso!
Oh Shenandoah, man non posso [raggiungerti!
Lontano, son diretto, lontano
attraverso l'immenso Missouri!».

Eugene O'Neill è stato ripetutamente attratto, come dicevamo, da uno di quei casi che si distinguono per una loro aspra suggestione di drammaticità; ha poi operato svolgendolo in sede teatrale, applicandovi cioè un adeguato sapiente senso di spettacolo. In altre parole, il dramma sarebbe nel caso rilevato, non nell'idea, nell'azione, nelle parole; le quali cose vengono limitate ad una impalcatura rappresentativa di un'energia — il caso rilevato, appunto — che avrebbe dunque le condizioni più che potenziali di dramma.

Il dilettantismo che alcuni hanno attribuito a O'Neill può più esattamente chiamarsi disumanità; beninteso che la disumanità non esclude un'istanza di sincerità, perchè anzi immaginiamo che, per la sua indole di ulisside seriamente esagitato, il Nostro abbia fatto ricorso a codesta sua drammaturgia come una personale catarsi. La disumanità è da intendersi in senso estetico letterario, non in senso etico.

Questa stessa disumanità lo ha portato ad un equivoco: quello di avere trattato il mito con lo stesso regime di trattamento del caso-dramma. Sappiamo che ad un certo punto della sua attività di drammaturgo, Eugene O'Neill ha ricorso al mito classico: in *Desiderio sotto gli olmi* dove s'insinua, veramente di passaggio, il mito di Fedra, e soprattutto nella trilogia *Il lutto si addice ad Elettra*, nella quale il mito di Oreste è in posizione meridiana. Il caso-dramma freudiano dell'inconscio e dell'ambivalenza più volte adombrato nella precedente produzione, entra ne *Il lutto* con una densità e una relativa ortodossia veramente esemplari tra i prodotti della cosiddetta letteratura freudiana mondiale. Il «caso», in vista di più intensi effetti di suggestività, è stato contrappuntato — *punctum sanguinis contra punctum sanguinis* — con la *Orestea eschilea*; ne è uscito che la *moira* — il fato ellenico — e l'inconscio di Freud suonano come voci parallele e fungibili fra loro sotto la comune insegna di una divorante fatalità, il tema caro al pessimismo di O'Neill.

Il mito ha funzionato da rafforzo all'ottavo o decimo innesto di elementi extrateatrali nel teatro operato da O'Neill. Spogliato dall'insopprimibile sostanza lirica e drammatica, esso è stato schematizzato in precisi e simmetrici accadimenti; considerato e trattato alla stregua degli espedienti che aiutano a colorire o a far tipica un'impresa teatrale.

E' verosimile che il pubblico non abbia fatto un'inchiesta su ciò che è avvenuto di un mito così straordinariamente impegnativo, preso, come sarà stato, dal «fortissimo» del caso sceneggiato, rispetto a cui il mito verrebbe a fungere da voce di eterna conferma; mentre, in verità, vi sta adattato come curiosa e macchinosa tappezzatura. C'è di più: il proposito di rigida simmetria con la trilogia attica ha maggiormente disumanato il prodotto teatrale di O'Neill, in quanto lo ha irretito in una vicenda vincolata da una puntuale successione di pezzi chiusi. Il mito non si è affacciato alla prospettiva del drammaturgo americano come variazione, o meglio, ricreazione di tema nella respirazione del nostro tempo, al modo che fece la grande drammaturgia rinascimentale nell'occidente d'Europa. Egli non è stato «attratto» — come dice Montale — dalla profondità del mito classico e dal senso sacrale della tragedia greca», ma vi ha ricorso come a un espediente, sia pure d'ordine superiore. Si tratta — ripetiamo — di un espediente; così come un espediente è stato nel *Gran Dio Brown* il ricorso alla maschera, che l'attore si stacca quando confida i suoi veri pensieri; o la novità, adottata in *Strano interludio*, dei personaggi che rivelano al pubblico il loro autentico sentimento prima di dialogare.

Il mito dunque, anzichè assicurare una magica levitazione alla trilogia del *Lutto*, l'ha invece gravata di aridità. E la tendensiosità all'insegna di Freud, largamente dilagata nei tredici atti, ha inoltre il passivo di una stesura compromessa con una prefissa trama truculenta. I personaggi del *Lutto* hanno un'ostinata metallicità; sembrano bloccati in una permanente volontà di soggetti da tragedia. Vi influisce l'abbondante didascalia, che ambisce spiegare presentare descrivere di continuo, scopertamente e in piena tensione, come se l'azione drammatica non avesse sufficiente forza di comunicazione.

E' comunque acquisito che il magismo teatrale di Eugene O'Neill ha conseguito risultati indubbiamente validi. Nella stessa *Orestea* americana alcune situazioni vengono a definirsi autenticamente drammatiche per il gioco, fattosi naturale e prodigioso, dei diversi elementi in manovra; beninteso però che esse non bastano a portare tutta l'opera sul piano dell'autentico dramma. Ma indoviniamo che Eugene O'Neill non ci abbia tenuto, perchè in lui ha soprattutto operato l'ambizione verso torbidi demoniaci montaggi scenici.

E' probabile che egli abbia preferito farsi additare dal suo pubblico come «rivoluzionario», piuttosto che operare lungo quelle vie meridiane spesso silenziose, in cui l'inesaurita scoperta umana si compie il più delle volte senza apparire rivoluzionari. Se è stato così, non potremmo farne appunto al temperamento di questo nostro inquietissimo Autore.

Giuseppe Grillo

TEATRO LIRICO

Il teatro lirico è seguito tra noi con sincero evidente interesse. Il retaggio di una gloriosa tradizione creatasi in virtù di una tipica sensibilità, lo rende al pubblico spiritualmente caro e gradito.

E' vero che questa branca dell'arte musicale sta attraversando un momento particolarmente delicato, tuttavia ci riescono incomprensibili le pessimistiche affermazioni di coloro (anche di autorevole ingegno) che, dimentiche della sua fondamentale importanza sociale culturale ed artistica, vogliono a tutti i costi pronosticarne il rapido definitivo declino.

In realtà, come ha esaurientemente documentato Paolo Salvucci nel suo libro «La musica e lo Stato», l'attuale crisi dei teatro lirico è soprattutto di carattere amministrativo. Per avviarla a favorevole soluzione, è necessario un più razionale ed efficace impiego delle molteplici energie dedicate a questo importante settore della vita artistica italiana. Diversamente si corre il rischio di veder cristallizzate e conseguentemente peggiorare una situazione che, in ogni caso non può essere sanata con gli spettacolari costosi, aridi espedienti oggi di moda nei nostri principali Enti lirici.

L'inaugurazione della stagione al San Carlo di Napoli è stata quest'anno di una inusitata coreografica fastosità. L'oratorio sceneggiato «Giovanna d'Arco» di Arthur Hönegger e la busoniana «Turandot» sono stati presentati in una nuova veste ad un pubblico cosmopolita ed elegante.

Il lavoro dell'Hönegger che in sostanza commenta con discontinua ispirazione il noto testo poetico di Paul Claudel, è stato interpretato da artisti di valore tra i quali Ingrid Bergman (voce recitante-protagonista), ha costituito la principale attrattiva. La grande artista scedese dando prova di aver pienamente assorbito il particolare significato espressivo della poesia claudeliana ha riscosso un personale calorosissimo successo.

La «Turandot» di Busoni, ricavata come quella pucciniana dalla fiaba di Gaspare Gozzi ha confermato le prerogative del linguaggio sonoro di questo compositore, linguaggio frutto di un ingegno e di una sensibilità veramente singolari, ricco di eleganza, gusto e particolare senso umoristico del teatro che bisogna però saper intendere. Il maestro Gianandrea Gavazzeni ha magnificamente concertato le due difficili partiture; la sensibilità di Roberto Rossellini regista della serata, si è particolarmente rivelata nell'oratorio dell'Hönegger.

Tutt'altra cosa lo spirito che ha informato lo spettacolo inaugurante la stagione scaligera a Milano.

La «Wally», il capolavoro di Alfredo Catalani, è stata l'opera prescelta per l'occasione; scelta indubbiamente felice con la quale la Scala ha inteso ricordare un artista (del quale quest'anno ricorre il centenario della nascita) che ha degnamente onorato il nostro teatro musicale.

La «Wally» esprime in suoni con suggestivo poetico verismo il dramma spirituale del Catalani, dramma della morte, dell'amore non realizzato.

Ottima sotto ogni aspetto l'esecuzione dell'opera che, concertata con perizia dal maestro Carlo Maria Giulini ha avuto interpreti agguerriti in Renata Tebaldi, Mario Del Monaco, Gian Giacomo Guelfi. Vibrante il successo della serata.

Le rappresentazioni più apprezzate dal pubblico romano in questo inizio di stagione al teatro dell'Opera sono state senz'altro quelle del verdiano «Falstaff» e del «Don Giovanni» di Mozart.

Il «Falstaff» eloquente dimostrazione della completezza del genio operistico di Verdi, insuperato capolavoro della moderna commedia musicale, è stato diretto dalla esperta e sensibile bacchetta del maestro Franco Capuana. Mariano Stabile è stato ancora una volta efficace protagonista, mentre, non sempre a posto si sono dimostrate le altre parti principali.

Luminoso documento della sensibilità melodrammatica mozartiana il «Don Giovanni» è indubbiamente un'opera completa nella quale i diversi personaggi dai caratteri teatralmente ben delineati, sono stati musicalmente modellati con sublime grazia espressiva.

Interpretare un così elevato testo musicale è compito quanto mai delicato; Herbert Von Karajan con la sua magnifica concertazione ha dimostrato di aver meravigliosamente assimilato l'essenza del difficile spartito mozartiano, el successo del quale hanno validamente contribuito Mario Petri, Elisabetta Schwarzkopf, Alda Noni, Carla Martinis e Sesto Bruscantini.

Non bisogna infine dimenticare l'attività operistica che si sta svolgendo nelle altre principali città, attività encomiabile sia per il confortante fervore che la anima, sia per la maturità artistica dimostrata da taluni Enti che hanno voluto presentare al giudizio del pubblico alcune importanti novità.

Tra queste particolare lieta accoglienza ha avuto a Salerno e a Merano «La scaltra locatrice» commedia musicale in un atto di Carlo Cammarota su testo poetico di Mario Ghisalberti.

Ascoltando questo lavoro interpretato da noti e pregevoli interpreti quali Carla Schlean soprano, Agnese Dubbini mezzosoprano, Arturo La Porta baritono, Mario Cioffi basso, non è stato difficile rilevarne gli indiscutibili pregi: un indovinato libretto nel quale è evidente l'abile coordinamento delle varie, felici situazioni sceniche oscillenti tra il brillante ed il patetico; un commento musicale che si adegua con pronta sensibilità e gusto al testo ed infine una orchestrazione intelligente, saporita, raffinata. Ha diretto con sicurezza il maestro Vincenzo Marini. Successo chiaro e spontaneo.

Dante Ullu

● Un ciclo di conferenze sulla vita e l'opera di Leonardo da Vinci è stato tenuto a *San José di Costarica* dai proff. Francesco Amighetti, Leone Pacheo e Carlo Salazar.

Cristianesimo e mondo moderno

Certamente è oggi più difficile di una volta credere che Gesù nascesse da una vergine, che fosse figlio non di un uomo ma dello Spirito Santo, che fosse egli stesso, in forma di un comune mortale, Dio proprio, Dio creatore del cielo e della terra, Dio sceso fra gli uomini per espiare i peccati loro, dagli uomini ucciso, quindi al terzo giorno risalito per sempre alla gloria dei cieli. E' sempre più difficile credere in questo, e in altro genere, perchè non viviamo più, da troppo tempo, in un'aura pregna di sacralità, in un ambiente saturo di mistero e di attesa, dove ogni miracolo, ogni apparente assurdità diventa plausibile, quale fu quella che distingueva la Palestina, e non la Palestina appena, al tempo di Gesù. Viviamo all'opposto, con continui progressi della scienza e della tecnica, in ambiente e clima sempre più razionali, pratici, positivi, che rendono più scettici o indifferenti dinanzi a tutto quello che non rientra in un'esperienza diretta a dimostrarla. Non solo, ma si va sempre più perdendo il contatto profondo con la natura, l'intima partecipazione con quel mondo delle acque, piante, animali, montagne, stelle, dove più accade di avvertire, dietro la vita manifesta, una vita seconda, un'animazione segreta e maestosa, che comunica il senso del divino: quel senso del divino, e delle sue anche paradossali manifestazioni, di cui sono appunto permeati i Vangeli, e di cui occorre permearsi se si vuol cogliere la presenza di Dio nell'uomo Gesù. Nei grandi agglomerati urbani d'oggi il frastuono, l'agitazione perenne, gli spettacoli, le macchine, i mille trambusti, e insomma tutta un'esistenza ansiosa e vorticosa, non sono i più appropriati, si converrà, a sviluppare il sentimento o il presentimento del soprannaturale e dei suoi enigmi.

A parte perciò la verità obbiettiva delle cose esposte nel Nuovo Testamento, certo la fede è oggi più improbabile che nel passato, per essere troppo mutati i tempi e troppo mutate le condizioni d'animo e di mente dei più. Ma se non è troppo strano, oggi, dubitare della trascendenza di Gesù, e di tutto ciò che le pertiene, strano e ingenuo è pretendere di spogliare i Vangeli di tutta la parte, come dicono, mitologica e teologica e tuttavia assumere quel che ne rimane a legge e fondamento della vita moderna. Che è quello che vorrebbe, fra gli altri, G. B. Shaw, nell'opuscolo recentemente tradotto che si intitola come quest'articolo (Mastellone editore, Milano). Vorrebbe Shaw, in altre parole, che l'umanità fosse retta e guidata da un cristianesimo puramente ed esclusivamente laico. Ed è assurdo, perchè se tanta parte dell'umanità aderisce, benchè molto platonicamente, a un'idea e regola cristiana di vita, ciò avviene non tanto per la validità in sè dell'insegnamento di Cristo, quanto perchè codesto insegnamento proviene da un uomo che si identificò con Dio, e che come tale diede origine a un culto, dal quale poi sorse una Chiesa, che fu la Chiesa cattolica, che si divise più tardi in altre Chiese, e tutte esaltarono e glorificarono il Cristo-Dio con riti, cerimonie, solennità, sacerdoti, santi, templi minori e maggiori.

Senza dubbio, se la vita e la parola di Gesù furono capaci di produrre tanto seguito di prodigiosi effetti, è segno che apparvero all'umanità portatrici di esempi e di verità vitali; ma non avrebbero mai occupato nella storia il posto che vi occupano, non sarebbero restate per tanti secoli un modello unico, supremo, se non fossero state subito concepite di natura celeste, e se sopra non vi si fosse levata l'autorità di una Chiesa, che per di più prese sede in Roma. Dissociate l'immagine di Gesù dall'idea e dal sentimento concreto del divino, private il suo messaggio dell'aureola sublime di santità che gli conferisce la fede nel Verbo incarnato, abolite la Chiesa cattolica e ogni altra Chiesa cristiana, abbattete tutti i templi, distruggete il culto e tutto quel che in esso colpisce l'immaginazione del volgo, e vedrete che in poco tempo anche i Vangeli spariranno dalla coscienza popolare, quasi più nessuno se ne occuperà, e perfino non si saprà più che cosa significhi la parola «cristiano». Dissolvete il cristianesimo come religione, e dissolverete anche la morale cristiana; o la salverete, ma non più in virtù della lezione viva e diretta di Cristo, ma per quel tanto che ne sarà ormai trapassato, in tanti secoli credenti, nell'anima profonda dell'umanità.

E' vero, e l'abbiamo detto, che i più non credono oggi con la sincerità e spontaneità di un tempo. Ma resta in ogni modo l'abitudine di credere, e non si pensi che sia poco. Resta l'abitudine di credere, e conseguentemente di accettare il cristianesimo, nella sua espressione cattolica o in altra, come fonte insostituibile delle istituzioni, delle leggi, della condotta quotidiana di vita: abitudine, si badi, istillata e conservata proprio dal gigantesco apparato chiesastico e dal culto e cerimonie connessi, e che pur con le ipocrisie, i compromessi, i tradimenti che comporta, costituisce un bene positivo. Fate che quell'apparato crolli, e che crolli insieme la sia pure abitudinaria credenza in Cristo Dio e Redentore, e non già il tesoro evangelico uscirà più luminoso e efficace dalla rovina, ma vi rimarrà schiacciato e seppellito sotto. E del resto, che sorta di ottimismo è quello di supporre che gli uomini in generale sarebbero capaci di praticare le virtù cristiane senz'altro sostegno che la convinzione, e più o meno radicata, della bontà loro? Comunque si interpretino i Vangeli, i principi etici ch'essi dichiarano impongono alla natura umana inibizioni ben più gravi di quelle implicite in qualsiasi etica precristiana dell'Occidente. Shaw, a modo suo, interpreta i Vangeli nel senso di una predicazione socialista *ante litteram* e, beninteso, interpreta a suo modo il socialismo stesso. Ma, anche così, gli uomini dovrebbero praticare un amor del prossimo tanto perfetto da non occorrer più nè leggi nè tribunali; dovrebbero rinunciare alla proprietà privata e insieme contentarsi di guadagnar tutti nella stessa misura, quale che sia la qualità e il merito del lavoro svolto da ciascuno; dovrebbero rinunziare alla famiglia e insieme osservare, non il celibato e la castità, ma una giusta continenza sessuale; e via di questo passo. Ognun vede che non sarebbe uno scherzo.

Ora, dal momento che è già tanto arduo agli uomini seguire i precetti di Gesù pur nella persuasione, convenzionale quanto si voglia, che Gesù fosse Dio, e pur col vago, vaghissimo timore di pene purgatoriali e infernali, come si spera che li seguirebbero senza più un'ombra nè di codesta persuasione nè di codesto timore?

Per sperar tanto occorre nulla di meno che di vivere nel mondo delle nuvole. Occorre un'incredibile dose di ottimismo, e il curioso è che ottimismi siffatti, candidi, aerei, sono il più delle volte propri, a farlo apposta, di coloro che più si professano razionalisti, positivi, cultori intransigenti del terrestre. Ne abbondarono, per esempio, gli illuministi, e ne abbondano oggi i socialisti e i comunisti. Quanto a Shaw, egli non era, propriamente parlando, nè un illuminista nè un razionalista. Aveva, come è noto, ingegno vivissimo e libero; su qualsiasi questione scrivesse sapeva, fra motti e arguzie, gettare sprazzi di luce, e anche la lettura di questo suo libretto, benchè l'assunto vi sia tutt'altro che inedito, risulta fresca e stimolante, e offre spunti fecondi. Ma Shaw aveva un difetto, ed era la smania del paradosso, del controcorrente a tutti i costi, della novità e originalità come che sia: nella trattazione di una tesi almeno, se non proprio nella tesi. E non si avvedeva che con ciò le sue novità e originalità riuscivano spesso, per così dire, a fior di pelle, e che a forza di voler essere brillante, spregiudicato e paradossale egli finiva con l'essere, non di rado, un tantino superficiale.

Barna Occhini

Stanley Spencer - Resurrezione

PROSPETTIVE ESTETICHE

2.

Nel quarto capitolo del nostro volume «Verso la nuova estetica» (Editoriale arte e storia, Roma, 1948, pag. 22-34), abbiamo fatta una radicale revisione critica in proposito, concludendo che fra sentimento e immagine non c'è risoluzione nell'identità, ma *sincronizzazione nell'univocità.*

Peraltro il Carbonara non riesce a superare il dualismo artificioso di conoscenza logica e intuitiva, cui accoglie in una distinzione analoga (pag. 65-67). La ricerca discorsiva invero è anch'essa intuitiva, poichè la discorsività riguarda la *dimostrazione*, non la conoscenza della verità, la quale si attinge pur sempre con atto intuitivo, poichè si coglie propriamente nella conclusione degli scatti sillogistici che formano la serie dimostrativa.

Del resto l'esteticità si dà anche nella discorsività.

Che cosa di più discorsivo del «Canto notturno d'un pastore errante per l'Asia» o dei «Sepolcri» o dell'ode zanelliana «Sopra una conchiglia fossile»?

•

Torna opportuno in proposito richiamare la conclusione a cui perviene Bonaventura Tecchi (pag. 200 segg.), conclusione maturata attraverso la sua lunga attività di letterato e di critico (e per questo tanto più valida), cioè che fra le diverse facoltà vi è la più intima interferenza, per cui si dà la più grande affinità fra poeta e critico, fra scrittore e pensatore. E ciò del resto è quanto riconosceva un altro grandissimo, il Leopardi (*Pensieri*, 2132, 1), il quale affermava che immaginazione e intelletto sono le facoltà più affini tra loro, per cui il poeta è sommamente disposto a essere grande filosofo, e il filosofo a essere gran poeta.

•

Non meno aperta è la posizione anticrociana di Fausto Torrefranca, il quale comincia col rilevare l'inefficienza della teoria intuizionista per i problemi musicali, ond'è che «i crociani non si sono dedicati alle ricerche di storia musicale e, anzi, le hanno sostanzialmente avversate» (pag. 230). E veramente la formola intuizionistica, misurata quasi esclusivamente sull'arte della parola, è riuscita necessariamente incomprensiva delle arti che, come la musica, esulano dalla forma teoretica o visiva; cosicchè, quando con essa si vogliono investire criticamente tali arti, si deve tacere o si deve cadere in contraddizione. E però giustamente il Torrefranca osserva che «l'affermazione di fede crociana è assai spesso negata dalla prassi critica o, ancor peggio, sconfina in affermazioni che implicitamente sono inconseguenti o eretiche» (ivi).

Osserva ancora il Torrefranca: «L'intuizione pura non esiste se non per astrazione, nè manca d'impregnarsi, oltre che di dati razionali, di elementi morali» (ivi). E aggiunge: «Che cosa è mai questo termine (intuizione) se non una pericolosa causa di errore? (pag. 231). E a ciò è buon commento l'altra osservazione: «E' stato detto, fino a toccare i limiti di una propaganda che dobbiamo dire ossessiva, che distinguere non vuol dire separare. In pratica si è troppo corrivi a distinguere e, risultato ancor più mortificante, ad *isolare*: ad esempio, intuizione da concetto, liricità da razionalità e via» (pag. 230). Contro la coincidenza di espressione e intuizione il Torrefranca obietta un fatto incontrovertibile, sul quale anche noi abbiamo appuntato l'osservazione nei nostri studi: «Tutte le arti partono da una condizione di musica» (pag. 223), vale a dire da una posizione spirituale che non è ancora l'espressione, ma solo istanza verso l'espressione e verso *quella determinata espressione* (Ciò che ci ha fatto dire che la discriminazione fra le arti è interiore e intima alla originaria concezione artistica). C'è il momento estetico e il momento artistico; due momenti che l'intuizionismo ha confuso, ma che il fatto mantiene irriducibilmente distinti. Il momento estetico sollecita verso il momento artistico, perchè ha l'esigenza della rivelazione piena nella espressione artistica. «La manifestazione», afferma in proposito il Torrefranca, «può anche toccare il grado di comunicazione, ma, se è comunicazione, è innanzi tutto, ripeto, comunicazione a se medesimo» (ivi).

Riguardo alla questione specifica della musica pura, per la quale il Torrefranca dice di aver battagliato per quarant'anni, può giovare l'approfondimento dei suoi termini; e pensiamo che in tale approfondimento riescano inverate su un piano più generale le prospettive da lui sostenute.

All'apparire di una visione fantastica o percettiva, oppure al sorgere di un pensiero la nostra sensibilità si atteggia di conseguenza, dando origine a uno specifico stato sentimentale: la nostra personalità cioè assume un determinato *tono*. Orbene, mentre le altre arti, in generale, vanno al sentimento attraverso la visione o immagine, la musica invece va diretta al sentimento, stabilendo un richiamo immediato fra tono soggettivo e tono musicale. Dunque non è che la musica escluda l'immagine, ma la precede in qualche modo, dando il sentimento prima della visione e anche senza la visione. E quando al sentimento musicale segue la visione, ciò non avviene, come afferma il Torrefranca, «in forza dell'impulso associativo» (pag. 228), ma per l'unità sostanziale e plurifunzionale dell'io, che *sente come pensa e immagina, e immagina e pensa come sente*; vale a dire le facoltà del pensare, dell'immaginare e del sentire, essendo articolazioni dello stesso unico io, il momento estetico da lui vissuto può rifrangersi in pensieri e immagini, oppure può rimanere chiuso nella sintesi subcosciente del tono sentimentale. Il Torrefranca pertanto non ha bisogno di rinnegare la posizione che ha sostenuta per quarant'anni dicendo che la musica pura «esiste come ideale, non esiste come realtà» (ivi), ma deve solo integrarla in una considerazione più complessa e comprensiva.

•

All'esposizione della sua prospettiva estetica Gaetano Capone-Braga premette alcune considerazioni generali, fermandosi sulla riaffermazione dell'oggettività del valore contro le pretese del soggettivismo (pag. 36). Riteniamo peraltro che l'universalità del valore possa comporsi col suo carattere soggettivo, cui non si può assolutamente negare.

Il valore infatti, come abbiamo dimostrato altrove (v. *Breviario della N. E.*, pag. 13-14), è il riflesso della tensione o adeguatezza fra soggetto e oggetto; pertanto l'affermazione del valore è condizionata sì dall'oggetto, su cui cade, ma pur anche dal soggetto che la fa. Valore è qualificazione, e qualificazione è omologazione di un rapporto, che, nel caso specifico, è rapporto fra soggetto e oggetto. Però il condizionamento soggettivo non risolve il valore nell'arbitrio, poichè l'identità di natura fra i soggetti conferisce all'affermazione del valore l'univocità che ne fonda l'universalità. Se fossimo conformati diversamente, i valori, pur coi medesimi oggetti, sarebbero diversi, ma sempre universalmente validi, appunto perchè univocamente affermati.

«L'atteggiamento estetico è secondo me precisamente antitetico a quello filosofico-scientifico» (pag. 40). In queste parole il Capone-Braga riecheggia una vecchia diceria, smentita dai fatti. E i fatti che la smentiscono sono nientemeno che le liriche del Petrarca, i canti del Leopardi, i «Sepolcri» del Foscolo e molte poesie del Carducci; le quali opere non sono che meditazioni su motivi profondamente filosofici: il fatale andar del tempo e il venir meno d'ogni cosa, la fatuità dell'amore e l'ansia dell'infinito, il mistero della morte e l'anelito all'immortalità. Vorrei pertanto dire al Capone-Braga: guardiamo alla grande poesia, a quella cioè che si nutre di pensiero, e non solo alla piccola poesia, a quella cioè che si pasce di dolci illusioni e di vivaci sogni.

(Continua).

Americo De Propris

Introduzione
alla Storia Antica

Continuazione dalla pag. 1.

tutto rinnovata in base agli ultimi scavi» (p. 57)? Quasi non sieno sufficientemente fermi e cogniti i presupposti dell'origine ed efficacia storica della tirannide; quasi che, d'altra parte, la stessa "leggenda" di Policrate non sia stata di per sè durevole elemento di storia. Ed è, parimenti, proprio vero che soltanto grazie alla scoperta delle *Elleniche di Ossirinco* si sia acquistata materia e ragione d'interpretare gli eventi della guerra ionico-deceleica e della guerra corinzia sul fondamento di Diodoro-Eforo anzi che sul fondamento di Senofonte? Certo, dopo l'esempio direttamente del nostro maestro De Sanctis, alla bisogna nessuno ha fin qui meglio conferito dell'Accame, nella sua memoria «lincea» e nella sua più recente interpretazione dei nuovi frammenti papiracei. Ma l'avviamento alla rivalutazione di quella che l'Accame ancor chiama, anche qui la storia retorica di Eforo prima, e più fruttuosamente, che da «scoperte» filologiche venne dal superamento del mito politico-storiografico dei due partiti retaggio di Grote accolto dal Beloch e dagli altri tutti, onde la storia, e conseguentemente la storiografia, del IV secolo rivelano una tridimensionalità e un teramenismo ignoti ai denigratori demostenici od agli esaltatori macedonico-panellenici d'Isocrate, ma non per questo meno reali e fecondi: indipendentemente da ogni casualità fontaniera, quale appunto, la scoperta delle *Elleniche di Ossirinco*.

Dagli *idola* ereditati per tradizione od osservanza scolare dubito ci si affranchi mercè gli *idola* del filologismo: quando il libro medesimo dell'Accame insegna che il ripensamento dei maggiori problemi della grecità nel travaglio creativo dello spirito, nella costruttiva esperienza d'una vita non certo insensibile alle suggestioni e alla drammatica lezione del presente, costituisce in ultima analisi l'*unica* «fonte» non arida: per i più giovani da avviare alla storia, la sola «introduzione» feconda.

Piero Treves

(1) E. Manni, *Introduzione allo studio della storia greca e romana*, Palermo, Palumbo, 1952, pp. 238, L. 1.500.

(2) H. Bengtson, *Einführung in die alte Geschichte*, 2a ediz., München, Beck, 1953, in -8, pp. VIII-197, D. M. 11.

(3) S. Accame, *Problemi di storia greca*, «Universale Studium», 24, Roma, Studium, 1953, pp. 207, L. 200.

VETRINETTA

MARIO SALMI, *Luca Signorelli*, Novara, De Agostini.

Non sapremmo dire se conseguenza o premessa delle grandi Mostre ordinate a Cortona e a Firenze, questa monografia del Salmi corona e in certo senso perpetua l'avvenimento, riproponendo o innovando questioni di critica generale e particolare, sugli strascichi delle quali dovremo tornare a tempo opportuno. Segnaliamo intanto il fatto librario, dei più nobili in quest'annata: un grande formato di 72 pagine di testo, 12 stupende tavole a colori, 80 pagine di riproduzioni in bianco e nero di eccezionale morbidezza. Lo studio del Salmi, principalmente inteso a definire la poetica essenza del Signorelli, è perciò stesso un'indagine sottile e vigorosa sull'imponente produzione pittorica del maestro, dal Salmi modestamente definita un tentativo «di scernere da un lato nell'opera autografa i capolavori dalle minori fatiche; dall'altro il maestro dai collaboratori... per assurgere ad un giudizio sull'artista che è passato alla storia come precursore di Michelangelo».

L'antica opinione del Vasari è controllata e rinnovata dal Salmi, così come l'altra, che il Signorelli abbia fatto molto onore a Piero della Francesca, e si sia fatto onore nel prestare a Raffaello alcune soluzioni formali. Seduce l'affermazione che il Signorelli si ricollegasse incosciamente agli antenati etruschi che avevano celebrato l'oltretomba, e più ancora la dimostrazione assidua ed anche filologicamente documentata, che il carattere più distintivo e meritorio del maestro, sia in quel suo grandeggiare per una propria realtà morale, fattasi nei momenti migliori, definitiva e lirica pennellata.

Seguono una *Bibliografia*, una *Cronologia* e due minuziosi *Cataloghi delle opere* (il II, delle *opere perdute*: non sono invece catalogati i dipinti falsamente attribuiti al Signorelli).

W. L.

RAFFAELLO DELOGU, *L'architettura del Medioevo in Sardegna*, Roma, La Libreria dello Stato.

Per iniziativa della Direzione generale delle Antichità e Belle Arti, «è stata intrapresa la pubblicazione di una serie di volumi che illustrano con criteri rigorosamente scientifici l'architettura delle singole regioni d'Italia in modo da mettere in evidenza la fisionomia artistica di ciascuna». Dalla prefazione del Ministro Segni, si apprende che la collezione, già concepita «con scopi limitati», si è allargata «nella considerazione che un grande settore del nostro patrimonio artistico, quello che forse più rispecchia l'ambiente e la genialità della nostra stirpe era, nell'insieme, ben poco conosciuto. Non può non lamentarsi infatti che alla imponente fioritura di studi ed indagini per le quali si è oggi in grado di poter ripercorrere con piena cognizione... pressochè l'intero cammino delle storie della pittura e della scultura, non abbia, quasi fino ad ieri fatto riscontro eguale interessamento per quanto riguarda i fatti della storia dell'urbanistica e dell'architettura».

Nel dare una prima e sommaria notizia di questa iniziativa, piace segnalare la giustezza critica, storica e morale delle ragioni addotte. «Conoscere meglio, per meglio conoscerci» (e farci conoscere): e che tal conoscenza abbia inizio dalla Sardegna, non è caso né fatto coincidente con la presenza di un uomo; è l'opportuno tentativo di riduzione di una vasta ignoranza gravante sulla cultura degli Italiani a proposito della Sardegna, e forse un atto di giustizia per una terra troppo a lungo dimenticata. Con quanto torto e vergogna comune, dimostra Delogu nella bellissima monografia, ove le pure e semplici tavole (anche perchè «tratte da una recente campagna fotografica») basterebbero a dimostrare l'esistenza e il possesso di tesori, che spesso appariranno scoperte non soltanto all'italiano medio, ma anche a quello informato e documentato al di sopra della media.

Nelle 252 pagine del testo, Delogu studia i monumenti paleocristiani, quelli dell'alto Medioevo, le chiese nate dopo la penetrazione e l'espansione dei monaci di S. Vittore, fino al declinare del loro influsso per l'incontro in San Platano e in S. Maria di Uta di maestranze francesi con maestranze italiane: materia dei tre primi capitoli. Con il IV cap., ha inizio l'esame dell'architettura romanica, da quella arcaica del settentrione (il Maestro del S. Gavino e il Maestro di Ardara), fino al romanico sorto nel Centro, fra il 1138 e il 1170. Il cap. VIII è dedicato alle chiese cistercensi, il IX ai riflessi dell'architettura di Pisa, Lucca e Pistoia, il X all'opera delle maestranze arabe in chiese minori della seconda metà del '200, l'XI ad Anselmo da Como, il XII ai monumenti gotici, il XIII ai monumenti minori del '300, fino all'esaurimento della civiltà medioevale di origine italiana.

Il volume è corredato di 66 planimetrie, di un indice onomastico, uno toponomastico, e di CCXXII tavole o pagine fotografiche comprendenti un numero molto superiore di riproduzioni, in quanto spesso una pagina contiene due ed anche tre fotografie dei monumenti e dei loro particolari. Gli indici sono stati compilati da R. Salinas, l'edizione è stata curata da Amalia Mezzetti. La stamperia d'arte del Poligrafico ha realizzato con la solita soddisfacente pienezza il difficile formato 22,5 per 29. Si aspettano con interesse e fiducia il volume di G. Martelli, *Architetture del Medioevo in Calabria*, e gli altri che seguiranno.

W. L.

GUIDO LOPEZ, *La prova del nove*, Milano, Mondadori.

Questo romanzo è una gradevolissima sorpresa: intendiamoci, non che il primo libro di Lopez, *Il campo*, non lasciasse prevedere la raggiunta felicità del secondo, ma c'erano ancora delle giovanili irrisolutezze e un piglio che faceva prevedere diverso cammino. L'intervallo fra i due volumi è di cinque anni, un intervallo che il giovane autore ha saputo far maturare (e il tempo avrà fatto il resto): l'impianto dei personaggi, l'ambiente e il tono, la stessa vicenda, dànno qui subito l'impressione che Lopez ha colto nel segno, e che la sua è ormai la presenza d'uno scrittore compiuto sul quale poter validamente contare.

Il tema, anzitutto, è alto e ambizioso: è il tema della responsabilità, e in un certo senso della libertà. Noi non siamo isolati: e i nostri gesti pur se nascono da un istinto di difesa o di egoismo o semplicemente di gratuità, sono dei sassi lanciati in acqua, svegliano cerchi concentrici e larghi che vanno a toccare altre rive, altri approdi. Ne deriva al libro una conclusione più che ottimista, quasi cristiana, pur se ottenuta attraverso una soluzione che pare paradossale, e forse certe suggestioni di Greene — grosso nome, e grosso accostamento: come vedete, non sbagliavamo in principio — non devono essere state estranee, a Lopez.

Si pone così il problema ch'è la prova del nove della vicenda, e un altro segno della bontà d'ispirazione dell'autore è ch'egli giunge alla impostazione del tema e alla soluzione di esso, attraverso un procedimento sempre ed esclusivamente narrativo. Non ci sono ragionamenti o speculazioni che ci illuminino via via: ma fatti, personaggi e vicende attraverso le quali il protagonista passerà, bruciacchiandosi qualche volta, e tuttavia sempre arricchendosi d'ulteriori esperienze, fino alla scoperta della verità, al ritrovamento d'un equilibrio che gli permetterà il reinserimento nella vita, in mezzo agli altri.

MICHELE PRISCO

ADELE CORTESE ROSSI, *Pietre Fiori Spine*, Genova, Ed. priv.

Un mazzetto di poesie che lamentano la tristezza del declinare della vita. Il libretto ha questa epigrafe: «Scaglio sassi contro l'egoismo umano, / M'inebrio e mi stordisco tra i fiori. / Subdole spine penetrano il mio vecchio cuore». Linguaggio a volte irritato e angosciato, ma troppo spesso costretto in logori ritmi. Le cose migliori sono alcune traduzioni da poeti tedeschi contemporanei. Si nota anche una traduzione in tedesco della trilussiana «*Bolla di sapone*».

C. M.

CARLO MONTELLA, *I parenti del Sud* Torino, Einaudi.

La schiera dei giovani narratori napoletani si va ormai accrescendo e infittendo: buon ultimo dobbiamo aggiungervi Carlo Montella, napoletano trapiantato a Pisa, che pubblica nella collana dei gettoni il suo primo racconto lungo, *I parenti del Sud*.

Il Sud, stavolta, è rappresentato dal favoloso e suggestivo Salento: Lecce, e le cittadine bianche e abbacinate della sua provincia, e Oria, Arpinazzo, gli ulivi grigi e scarmigliati di quelle terre, i trulli che interrompono la monotonia del paesaggio, il sole che sembra conferire immobilità a tutte le cose, arrestando il corso del tempo: e i parenti son quelli del giovane protagonista del racconto, un militare sbandato subito dopo l'armistizio, che cerca d'avvicinarsi a Napoli, alla famiglia, e ricorre ad essi per riceverne anche un soccorso finanziario che lo aiuti nel viaggio. Entriamo così, con l'autore, nella gelosa intimità di quelle famiglie: pronte a chiamare parente carissimo il primo sconosciuto che vi capiti e dimostri un addentellato di parentela anche il più vago e sciacquato, e al tempo stesso capacissime di dilaniarsi fra loro per motivi d'interesse, per un pezzo di terra o, peggio, un solo albero di ulivo. Mondo chiuso, retrivo, e quasi anacronistico, con i salotti ammuffiti e bui e le federe bianche delle poltrone «simili a mostruosi cadaveri allineati lungo le pareti d'una camera mortuaria», le figlie condannate a restare zitelle o a sacrificarsi per matrimoni d'interessi, mondo che l'autore mostra di conoscere a pieno e amare più che non paia, e vi si muove dentro con una giovanile e un po' spericolata disinvoltura che sarà l'atteggiamento da cui scaturiranno i più gustosi episodi (il voluto equivoco della lettera è un'ottima occasione sprecata per una più complessa anche se diversa soluzione e durata narrativa): in qualcuno dei quali è peccato che l'autore si sia fatto un po' prendere la mano, e allora il comico si fà grottesco (e fin qui poco male), appesantendosi in una grossolanità non sempre di buon gusto (le disavventure del protagonista alle prese con i vasi da notte).

Ma i personaggi, anche se ricalcati su un certo equivoco (ah, la retorica di questa scoperta del sud!), e pur se appena sbozzati, son tutti vivi e umani e simpatici: e testimoniano le dotatissime qualità del Montella al racconto, che ci auguriamo di trovare ben presto in un libro di più ampio respiro e di più completa struttura.

MICHELE PRISCO

JEAN HOUGRON, *Il sole nel ventre*, Milano, Garzanti.

Jean Hougron è un giovane romanziere francese appena trentenne che ha già al suo attivo quattro romanzi raccolti sotto il titolo unico *La notte indocinese* che chiarisce subito il clima della tetralogia: romanzi nati da una effettiva e lunga esperienza dell'autore in Asia, dapprima impiegato d'una società d'esportazione, poi professore di liceo, ma che s'avvantaggiano d'un'autentica vocazione al racconto da parte dello scrittore, il quale sa mettere a frutto, in chiave romanzesca, con solido impianto di personaggi e di conflitti, il suo soggiorno nel Vieth-nam. L'editore Garzanti presenta ora al lettore italiano nella sua nuova collana di scrittori moderni, ottimamente tradotto da Roberto Ortolani — ma il volume, peccato, ha più d'un errore di stampa — se non il migliore, il più interessante e complesso dei romanzi dell'Hougron: *Il sole nel ventre*.

Il romanzo nasce con una lunga indiavolata sequenza (sarebbe piaciuta al Clouzot di *Vite vendute*) che afferra subito il lettore ma gli dà anche, in un certo senso, un'idea un po' falsa della vera sostanza del libro: che da un inizio tipicamente avventuroso si svolge poi, con varietà di casi e di emozioni, con un andamento tutto psicologico: si pensi al sottile giuoco psicologico che nei francesi è quasi seconda natura in urto con la sfuggente ed evasiva complessità dell'anima asiatica: quale pungente incontro, ricco di continue sorprese, intelligente e mordente. E l'Hougron mostra di avere tutte le carte in regola a svolgerlo (solo le ultime pagine ci appaiono troppo affrettate e tirate via, quasi scritte sotto il segno dell'insofferenza a concludere). Niente esotismo, dunque, e sia lode ad Hougron l'aver scartato facili strade, niente schermaglia d'amori alla Maugham, ma un bisogno piuttosto, continuamente avvertito, di penetrare il mistero d'un mondo pressochè sconosciuto, di capire un popolo lontano per mentalità e costumi, di creare un'atmosfera che giustificasse pienamente l'intrigo della vicenda. Hougron vi è riuscito in virtù di quella vocazione al romanzo di cui si parlava in principio: personaggi come My-Diem o l'ex medico francese Lastin, a metà intellettuale a metà *raté*, sono anche personaggi troppo facili e consueti, in quel genere di letteratura: l'autore li ha rinnovati, e ce li rende spontanei, sinceri e inevitabili. La lettura è attraente e si fa facilmente febbrile: ma l'interesse del lettore preso ormai nella congiura dei fatti non travalica mai al punto di fargli affrettare o saltare la lettura di quelle descrizioni o considerazioni con cui l'Hougron si prende un po' di respiro proprio quando i fatti non gli dànno respiro. E anche questo ci sembra un non piccolo elogio al romanzo.

MICHELE PRISCO

Direttore responsabile Pietro Barbieri
Tip. Ed. Italia - Roma - Via del Corso 20-21
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879-270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 3 - ROMA, 17 GENNAIO 195

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63964

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

PLATONE E L'ORIENTE

Intorno ai rapporti di Platone con l'Oriente si è molto scritto in questi ultimi tempi; e, per quello che si può giudicare, appare oramai quasi acquisito che il problema appartiene alla categoria, purtroppo assai numerosa, di quelli che non hanno soluzione. Il che non significa che si tratti di questione oziosa; ma solo che il problema è già esaurito nel fatto stesso che è posto e chiarito nei suoi giusti termini. Limitata l'indagine alle influenze, che speculazioni e credenze orientali possono avere esercitato sulla filosofia platonica, sia che se ne affermi sia che se ne neghi l'esistenza, pare quanto mai improbabile che si riesca a dare una dimostrazione convincente del proprio assunto. Bisogna farsi una ragione: poichè mancano dati di fatto sicuri che legittimino dall'esterno la presunta influenza, unica prova di questa rimane la concordanza o l'affinità che si crede di scoprire nell'insieme o in un particolare. Qui l'impressione non basta, dacchè il concorde o l'affine può essere casuale, oppure, ad esempio, dovuto a derivazione indipendente da un fondo o da un modello comune, ma occorre dimostrare (diceva l'Usener: «*einen Gedanken finden ist Spiel, ihn ausdenken Arbeit*»); fornire, cioè, la prova che nella concordanza o nell'affinita si nasconde un rapporto di dipendenza. Di fronte a tale compito cade ogni baldanza. Concordanze fra un pensiero di tanta creatività e potenza, come quello platonico, e atteggiamenti altrui, ad esso precendenti o coevi, si sottraggono a una sicura valutazione di dipendenza, proprio in funzione di quella creatività, che non si può fare a meno di riconoscere. Poichè un tale creare obbedisce a un gagliardo impulso endogeno, che investe e trasforma qualsiasi elemento gli giunga dal di fuori, il discriminare è opera temeraria e vana: come volere distinguere nella corrente di un fiume l'onda dei torrenti che vi affluiscono.

•

Accenni a legami di tale genere erano già stati fatti da più di uno studioso; basterà ricordare quelli dei più autorevoli. Il Deussen, ad esempio, aveva rilevato un'affinità fra l'anima malvagia del mondo, di cui si parla nel Timeo e nelle Leggi, e Angra Mainyu, lo spirito del male nello zoroastrismo; aveva affermato che il mito di Er nel decimo libro della Repubblica, sembra presupporre la conoscenza delle dottrine escatologiche iraniche; i tre giudici dei morti, che appaiono nel Gorgia, cioè Minosse, Eaco e Radamante, gli erano sembrati una replica, denunziata anche dall'affinità dei nomi, di Mithra, Sraosha e Rashna, al cui giudizio si presentano le anime all'imbocco del Ponte della separazione nell'oltretomba mazdaico. (Il Tiele invece pensava che i giudici iranici avessero il loro modello in quelli greci). J. Darmesteter aveva colto sorprendenti affinità fra la creazione spirituale di Ahura Mazda, di cui si parla nel *Bundahishn*, importante trattato medievale di cosmologia iranica, e la dottrina platonica del mondo delle idee. D'altra parte, a quel grande iranista le affinità fra il mondo religioso zoroastriano e le dottrine neoplatoniche erano apparse di tanto momento da indurlo a porre la nascita delle Gâthâ dell'Avesta in epoca assai tardiva: in quegli anni vetusti, che con buone ragioni si fanno risalire a Zarathustra stesso, egli riscontrava influenze numerose e palesi di Filone alessandrino e dello gnosticismo. Tale dottrina, che sovvertiva i termini di un rapporto cronologico per molti rispetti sicuro, non ha avuto fortuna.

Queste ed altre teorie ed allusioni più o meno esplicite sembrarono assurgere a maggiore consistenza e valore, quando nel 1923 A. Goetze, prima di passare agli studi microasiatici, nei quali ha raccolto allori ben maggiori, pubblicò un importante saggio per attestare l'esistenza in veste greca di elementi tipici della sapienza persiana (*Persische Weisheit in griechischem Gewande*). In esso egli poneva a raffronto un capitolo del Grande *Bundahishn*, dove si contiene un parallelo fra il corpo umano e il cosmo, con il testo pseudoippocrateo *De hebdomadibus*, che tratta del medesimo argomento, venendo alla conclusione che il secondo dipende dal primo; occorre chiarire che il *Bundahishn* è testo pahlavico tardo, ma riassume il contenuto del *Dâmdât Nask*, la parte dello Avesta che tratta della creazione, purtroppo non giunta a noi. Lo scritto greco elabora materia derivata da tale fonte, secondo il Goetze; e ciò appare ben probabile, anche se non si possa attribuirlo alla scuola medica di Cnido, come egli vorrebbe, e porre la sua redazione al tempo di Eudosso di Cnido, che, secondo l'opinione degli «orientalizzanti», fu principale mediatore fra Platone e l'iranismo. (Il Wellmann, che successivamente, 1933, sottopose ad attento esame il *De hebdomadibus*, ritiene che esso è stato composto a Cirene fra il 370 e il 350 a.Cr., opera di un pitagorico).

L'interessante saggio del Goetze diede la spinta a una bella discussione. R. Reitzenstein si sentì confermato nella sua predilezione, già precedentemente espressa, per le influenze iraniche e con il concorso di H. H. Shaeder mise insieme un dotto libro (1926), in cui, oltre a cercare di definire la consistenza del *Dâmdât Nask*, volle estenderne, piuttosto arbitrariamente, la proiezione sul pensiero occidentale; precisò al tempo stesso che le dottrine iraniche per un ventennio furono presenti allo spirito di Platone, che nei confronti di esse avrebbe atteggiato variamente nel tempo il suo filosofare (v. pure la conferenza *Plato und Zarathustra*, Lipsia, 1927). Deciso sostenitore dell'iranismo platonico, si dichiarò successivamente J. Bidez, i cui scritti sull'argomento furono raccolti in un volume, apparso postumo nel 1945 (*Eos ou Platon et l'Orient*).

Non mancarono reazioni nel campo avversario. O. G. von Wesendonk prese posizione nettamente ostile alla tendenza orientalizzante, nei suoi libri (l'ultimo *Das Weltbild der Iranier*, 1933, ha solo un sobrio ed equilibrato accenno) e in un saggio particolare, *Platon und der Orient*, pubblicato nel 1926: la morte prematura gli impedì di conoscere le fortune ulteriori della sua tesi. A un largo esame dei rapporti fra filosofia greca e speculazione orientale è dedicato il secondo capitolo del primo volume di Zeller-Mondolfo, *La filosofia dei Greci nel suo sviluppo storico*, 1ª ed., 1932, e, per quanto non si sia esaminato come argomento particolare, il problema dei rapporti di Platone con l'Oriente riceve una soluzione negativa nel quadro generale dei risultati, ai quali il Mondolfo giunge: «In conclusione, il problema dei rapporti del pensiero greco con la cultura orientale non ammette nella maggior parte dei casi (almeno per ora) soluzioni perentorie sopra i punti e i concetti particolari, considerati isolatamente, ciascuno per sè» (p. 98). A risultati decisamente negativi perviene pure l'ampio studio che Julia Kirschensteiner ha dedicato alla questione (*Platon und der Orient*, 1945), sulla base di informazione bibliografica compiuta, attraverso una analisi particolare e avveduta della genesi interiore delle posizioni platoniche, sia sul terreno metafisico e religioso, sia su quello del mito: lo studio si inquadra, all'inizio, in un rapido, ma documentato accertamento dell'atteggiarsi platonico nei confronti del mondo «barbaro» e, alla fine, in un esame delle presunte influenze orientali nell'ambito della vecchia Accademia. Soluzione pure del tutto negativa è quella assunta da Simone Pétrement nella sua bella e dotta indagine intorno alle forme e fortune del dualismo (*Le dualisme chez Platon, les gnostiques et les Manichéens*, 1947): l'influenza iranica su Platone viene ricusata in uno dei punti, in cui essa apparirebbe più fondata, dato il carattere tipico e, per dire così, primario della concezione dualistica, almeno nelle fasi più avanzate della religione mazdaica. Pure essendo del tutto indipendente dallo studio della Kirschensteiner, l'opera di W. J. Koster, *Le mithe de Platon, de Zarathoustra et des Chaldéens*, apparsa di recente (Leida, 1951), giunge, per analoghe vie di analisi, a conclusioni parimente negative. Con essa si conchiude una fase del suggestivo torneo aperto dal saggio del Goetze, sembra, in aperto vantaggio della tesi, che nega l'influenza iranica e afferma la piena indipendenza del pensiero platonico dalle speculazioni e dai miti dello zoroastrismo.

•

Nei confronti di questa trentennale controversia, che rivela nei filosofi un lodevole impegno storico-filologico e nei filologi un non meno lodevole impegno filosofico, c'è solo da fare una riserva, che forse ha qualche peso: trattandosi di stabilire l'esistenza o no di influenze iraniche su Platone, si sarebbe desiderato che i due termini entro cui si svolge il rapporto d'influenza, affermato o negato, fossero parimenti noti. Invece, se questo si può concedere per l'uno, cioè per Platone, non si può concedere per l'altro, cioè per Zarathustra. Tutta la discussione in sostanza vacilla proprio su questo punto: si può discutere intorno alle influenze iraniche

Continua a pag. 3.

Antonino Pagliaro

Platone - Roma, Museo Capitolino

TUTTO PLATONE
DI ENRICO TUROLLA

Tutto Platone per il lettore italiano ha tradotto e commentato Enrico Turolla e lo ha stampato in bella, elegante e corretta edizione il Rizzoli (*). Nell'anno 1953 ricorreva il 23° centenario della morte dell'Ateniese; in verità, questo nostro mondo d'oggi, spiritualmente decaduto e perduto affannosamente nel possesso delle cose — vera «caverna» abitata da uomini senza quasi più occhio di intelletto — non si è commosso molto per la ricorrenza. Quanto mai opportuno e significativo, dunque, quest'omaggio del Turolla al Filosofo del «dialogo della verità» in un momento in cui si è perduto il senso del *logo*, che è il luogo della comunicazione delle coscienze. Il Turolla vi ha speso vent'anni di lavoro amoroso, paziente ed intelligente. Non ha fatto opera di pura filologia o di ipercritico, ma di interprete, che sa trasferirsi nello spazio spirituale ed intellettuale del suo autore, viverví dentro, farlo suo, penetrarlo dall'interno con quell'amore che è sorgente di conoscenza e con quella conoscenza dell'argomento che è, a sua volta, incentivo di amore più intenso e penetrante. In una epoca in cui di greco si legge ogni giorno di meno, anche in un Paese di grande tradizione umanistica come il nostro; in cui l'umanesimo è considerato dai nuovi barbari «civili» un «lusso borghese» da vincere, quasi vizio, con l'utilità della conoscenza «cosale», presentare al pubblico la *lettura* di Platone nella nostra lingua è opera, oltre che di filologia e di filosofia (vichianamente sposate secondo la tradizione dell'umanesimo migliore), anche altamente educativa, sia per l'impegno del traduttore-interprete che per il richiamo che essa può esercitare allo studio di un pensatore, che è uno dei Maestri dell'Occidente, un elemento essenziale, direi, della struttura stessa della nostra concezione della vita.

Tradurre ed interpretare Platone è cosa facile a dire, difficilissima a realizzare. Non bastano una conoscenza approfondita e scaltrita della lingua greca e della nostra, nè una preparazione erudita e *à la page*; necessitano ancora mente filosofica, interesse (e non pura curiosità) per i problemi della vita intellettuale e spirituale, senso vivo della *humanitas* profonda dell'uomo, partecipazione amorosa dell'autore, anima «poetica», nel senso greco del termine, creativa della parola, che è come il concretizzarsi del pensiero, evocativa com'è di sensi profondi e quasi perduti, vocativa di significazioni adombrate e da essa riportate alla luce, definite in contorni che non ne indicano il limite astratto, ma la pienezza concreta. Il Turolla, studioso serio e responsabile, conoscitore consumato del suo autore e della lingua in cui scrisse, è consapevole di queste difficoltà, che, come tutti gli studiosi seri, teme di non aver superato fino in fondo; e quest'umiltà, che sempre si accompagna all'amore per l'impresa e ne sostiene la buona riescita, è stata l'arma che gli ha fatto sormontare gli ostacoli, l'ha sostenuto nel proposito, ora realizzato, di dare la lettura completa di Platone, quasi un dono offerto al saggio antico e a quanti di noi, uomini d'oggi, cerchiamo nell'antica (e mai vecchia) saggezza sua, lumi formativi della nostra, che non è la sua, ma che non può ignorarla, portatrice com'è di verità, che son sue, nostre, universali, umane.

Il Turolla è anche studioso esperto del Rosmini, il più grande «platonico», tra i cattolici filosofi, dopo S. Agostino. E al Rosmini egli dedica la sua versione completa di Platone «in umiltà e in venerazione di tardo seguace» (allo scrivente, con credito eccessivo, dedica il *Fedro*, il dialogo della «divina follia»; volesse il cielo che la possedessi davvero!); e il Rosmini ricorre spesso nelle pagine interpretative del Turolla. Rileviamo una felice coincidenza di circostanze: la monumentale fatica del Turolla si presenta al pubblico dei lettori nella ricorrenza del 23° centenario della morte di Platone ed è dedicata ad Antonio Rosmini, di cui, nel '55, ricorre il primo centenario della morte; nel '54 ricorre ancora il 16° centenario della nascita di S. Agostino. Gioveranno a qualcosa di più intrinseco ed efficace (e perciò di più fecondo) che non sia la «commemorazione», queste ricorrenze di morte o di nascita di uomini, che si sono caricata sulle spalle robuste la umanità e, sondandola con occhio vasto e linceo, hanno contribuito a rivelarla a se stessa, invitandola ad essere più umana, veramente umana nella luce della verità, lume dell'intelligenza e norma della volontà, affinchè sia vera nella luce del vero e buona nell'amore del bene? Non possiamo dirlo; ma è certo che, per quanto riguarda Platone, il Turolla con la sua opera vi ha contribuito più di ogni altro, con tutte le sue forze, dando un lavoro, che non è «strumento» di studio, ma è *lettura*, nel senso più forte del termine, cioè «raccolta» della verità di Platone, del suo messaggio agli uomini (affinchè si dispongono all'appello dell'Idea); e «raccolta», che invita al «raccoglimento», cioè «lettura» che esige essere ascoltata in *interiore homine*, dove «è raccolta» la verità, la sola in cui possiamo «raccogliere» il nostro spirito. Lo dice lo stesso Turolla nell'*Avvertenza*: «Questa versione, senza tralasciare nessun anello della catena, fornisce completa l'opera di Platone, tutti gli scritti insomma che fin dagli anni vicinissimi alla morte del Maestro l'antica tradizione, sull'autorità di critici sommi, ha costantemente ritenuti genuini, distinguendoli nettamente da altri, pur tramandati insieme, e che genuini non si potevano considerare. Completa traduzione dunque per completa lettura, per opera cioè di fecondazione e di spirituale esperienza, di meditazione e di raccoglimento».

Il Turolla nella traduzione ha fatto lavoro personale: si è sforzato di mantenere — e quasi sempre vi è riuscito — nella pagina italiana, «quel che Platone ha voluto distintivo ed essenziale nella sua opera, lo stile cioè fluido lieve intenso e vivo». Egli, con estro d'artista e con anima, direi, «musicale», ha ascoltato Platone in tutte le modulazioni del suo stile molteplice: il Platone della pagina semplice ed aderente alla vita, della voce della morte e della voce della immortalità, ora il

Continua a pag. 3.

Michele Federico Sciacca

SIMULACRI E REALTÀ

L'ULTIMA BURLA

La traslazione delle ceneri di Voltaire al Panthcon fu uno dei saggi più spettacolari di quelle cerimonie laiche che, secondo i propositi della Convenzione, avrebbero dovuto cancellare il ricordo e la nostalgia delle feste religiose.

Il carro mortuario, attorno al quale giovinetti vestiti alla foggia dei greci antichi danzavano e cantavano, era stato disegnato dal pittore più celebre del tempo, dal David, il quale s'era lasciato guidare la mano dalla sua non casta erudizione intorno alla grecità. Al museo Carnavalet può ancora ammirarsi il fac-simile di quel carro. Il nome Carnavalet, del museo, si addice davvero alla buffonesca sagoma che a memoria dei posteri è stata conservata.

L'inno che cantavano i mascherati alla greca era stato composto da Gosec, e le parole erano state ispirate, dalla musa rivoluzionaria, ad un poeta di vero talento, Andrea Chenier. Ma quest'ultimo, furioso perchè quel carro era stato usato anche per i soldati svizzeri ribelli, si scagliò contro David, «lo stupido David», rammaricandosi di averlo un tempo glorificato con i propri versi. Nel corteo funebre di questi svizzeri, il posto dei ballerini greci era stato preso da giovinette biancovestite che portavano le tavole della legge e i busti dei grandi uomini.

Allo schernitore più implacabile dei riti religiosi, la sorte riservava l'apoteosi più buffonesca che mai fosse offerta al pubblico.

Purtroppo le riprese cinematografiche non erano ancora state inventate dalla tecnica e quindi non possediamo un documentario che avrebbe potuto far colpo al Carnevale di Viareggio. Sarebbe, infatti, oltremodo divertente risentire le note del coro greco, nel quale stecche argentine e ritmi lanciatisi all'inseguimento del tempo non potevano lasciarsi ingentilire e piegare da nessuna bacchetta.

Tutti coloro che esperimentano sulla propria epidermide il taglio attossicato della lingua di Voltaire, non potevano desiderare più atroce vendetta.

Ebbene, c'è stato chi questa coreografica buffoneria ha voluto offrircela come esemplare delle feste che in avvenire dovranno sostituire le feste religiose.

Ascoltate!

«La grande differenza che separa le feste rivoluzionarie da quelle religiose sta nel fatto della collaborazione, della collaborazione attiva del popolo alle sfilate, alle cerimonie simboliche. Le feste religiose di una volta eran spettacoli preparati da specialisti gerarchizzati: ecclesiastici o loro famuli immediati. La vista delle processioni, alle quali la massa non prendeva parte, era considerata dai privilegiati come una specie di ricompensa a coloro che così duramente penavano. Ammirare da lontano, certi giorni, i grandi del mondo nel loro magnifico apparato, doveva nello stesso tempo pagare al popolo le sue pene e fargli misurare la distanza che li separa dai loro padroni». Parole testuali; chi le ha scritte, meriterebbe alla fine dei suoi giorni, un carro funebre come quello in cui Voltaire ebbe la meritata apoteosi, e cori e danze e inni, quali quelli che irrorarono di involontaria ironia le ceneri di quel profeta. Voltaire non era stupido, ma aveva fatto di tutto perchè la stupidità riprendesse sull'intelligenza umana quei diritti che il Cristianesimo aveva fatto cadere. La stupidità lo rimeritò in una volta sola della fatica sostenuta per darle credito.

La rivoluzione francese, dunque, s'appropria le feste religiose, e le fa umane, più egualitarie, e ne tira partito per la propria mistica? A toglierci l'iniziativa di un evidente raccostamento con altre feste di un'altra rivoluzione, ci pensa il prelodato esegeta, il quale così scrive: «Le feste della rivoluzione francese presentano un carattere di analogia con quelle dell'Unione sovietica, sia per il fine e sia per lo spirito. Nei suoi due casi si vede la dignità, le forze dell'uomo magnificate, il sentimento della potenza collettiva esaltato».

E' proprio vero che le feste delle due rivoluzioni sono analoghe? Dovremmo allora credere che fra pochi o molti lustri ci sarà chi, per scacciare il tedio o lo umor nero, non troverà rimedio più sicuro che leggere il resoconto di quelle feste.

Certo un funerale che sfila dietro la Croce mostra accomunati nella morte l'uomo e Dio, fa più sacro il dolore e più divina la speranza. Ma le rivoluzioni che all'uomo comune riservano il destino del cane da pastore, e al grande uomo la sorte del cane di razza, sono nella loro dialettica quando allontanano il dolore e sommergono la speranza in una carnascialesca coreografia. Così, in quelle rivoluzioni, un morto è più divertente di un vivo.

Varius

SOMMARIO

CENTENARI SCADUTI

Bertola - Pindemonte - Van Gogh

BERTOLA (1753-1798)

Ricorreva nel 1953 il secondo centenario della nascita del riminese Aurelio De' Giorgi Bertola e la città di Rimini gli ha tributato delle onoranze facendolo ricordare in commemorazioni e in celebrazioni da Francesco Flora, Gianni Gervasoni, Bruno Maier, Felice Del Beccaro, allestendo una mostra bertoliana e raccogliendo in una miscellanea di prossima pubblicazione un gruppo di studi critici sul Bertola. Delle conferenze diciamo che saranno contenute (ad eccezione di quella del Gervasoni) nel volume di studi critici di cui parleremo a suo tempo e che raccoglie importanti contributi di Antonio Baldini, Augusto Campana, Franco Catalano, Fredi Chiappelli, Giulio Natali, Giovanni Semprini ecc., lettere e liriche inedite del Bertola e una bibliografia del Bertola a cura di Giuseppe Pecci. La mostra è stata allestita con manoscritti provenienti dal fondo forlivese Piancastelli, dall'Accademia dei Filopatridi di Savignano e con materiale a stampa e ritratti del Settecento.

Era legittimo che Rimini onorasse il Bertola che ci appare una delle più interessanti figure di letterato dell'età che corre fra l'ultima Arcadia e la prima generazione di romantici. A sedici anni fu olivetano, poi fuggì, in Ungheria e diventò militare, per rientrare più tardi nell'ordine; chiamato a leggere storia nell'Università di Pavia, nel 1787 pubblicò in quella città la *Filosofia della Storia*, che, come c'informa il Natali, è il primo libro italiano che porti questo titolo. Nel 1797 fece parte dell'amministrazione centrale dell'Emilia e fu compilatore del *Giornale patriottico*; chiamato a far parte del Comitato d'istruzione pubblica dettò le *Idee d'un repubblicano su un piano di pubblica istruzione*. Morì nel 1798 lasciando diverse opere: traduzioni degli idilli di Gessner, l'*Idea della poesia alemanna*, *Poesie campestri e marittime*, *Favole*, *Lezioni di storia*, *Viaggio sul Reno e ne' suoi dintorni* per ricordare le principali.

Sono diversi gli aspetti i quali costituiscono la personalità del Bertola che ebbe il merito di far conoscere la letteratura italiana in Germania e rappresenta un esempio importante al letterato cosmopolita assiduo nell'allacciare rapporti culturali con scrittori stranieri e con uomini di pensiero. Riuscì piacevole alla società dell'Italia settentrionale della fine del Settecento per un garbo che aveva innato (lo ricorda in un famoso ritratto la Isabella Teotochi-Albrizzi), per il temperamento tra malinconico e gioviale, per lo spirito mondano e cosmopolita, salottiero e galante che gli fece assaporare e le dolcezze dell'Arcadia (amori vari, tra cui quello con la contessa Elisabetta Mosconi) e le novità che giungevano d'Oltralpe. Un'onda di spirito preromantico passò anche nel Bertola come in altri spiriti cresciuti nell'Arcadia e maturatisi nel crepuscolo del Settecento si da fargli avvertire le inquietudini psicologiche di una nuova moda e di un nuovo costume; il Pindemonte gli si può affiancare per il senso di malinconia che turba le serene visioni idilliche o neo-classiche. L'idillio del Bertola tende, quindi, nella sua matura pienezza, ormai all'elegia, al rimpianto e anche la lingua nelle liriche, non più pura, si piega alle sentimentalità younghiane e gessneriane. Come descrittore amò la novità del paesaggio: «cambiar visuale è tutta la sua gioia» scrive il Baldini a proposito del viaggio sul Reno (*La Lettura*, 1° febbraio 1940). Ebbe una sensibilità vivacissima che gli servì per descrivere nelle liriche i dubbiosi ondeggiamenti dell'animo e per gettare nuove luci nei paesaggi che osservava. Ma la società di quel tempo non era chiusa al movimento illuminista e al fervore del pensiero e anche nel Bertola si possono cogliere motivi nuovi; l'abate riminese come va cercando nelle favole l'immaginoso unito all'utile secondo quanto sosteneva la scuola di Zurigo col Bodmer difensore di Milton contro il Gottsched e la scuola di Lipsia così non resta insensibile ad alcuni elementi di cultura viva del tempo suo i quali anche se contrastanti costituiscono i piani fondamentali della cultura e della società degli ultimi decenni del Settecento: il razionalismo illuministico e lo storicismo vichiano. Ci sembra che alcune aggiunte manoscritte del Bertola — fino ad ora non rilevate — ad una copia della sua *Filosofia della storia* (posseduta dalla Biblioteca Gambalunga di Rimini) siano indicative di un orientamento filosoficamente più concreto e razionalistico maturatosi dopo il 1789 e che potrebbe essere studiato con profitto sulle altre varianti e aggiunte che il Bertola aveva cominciato ad apporre alla sua opera. Sul frontespizio avrebbe voluto aggiungere, con Tacito, che non solo il destino e la fortuna (*non modo casus eventusque*) ma anche la ragione (*sed ratio, causaeque*) regolano la realtà e, con Bacone (ma anche con Machiavelli passato attraverso il Vico) che l'esperienza (*occasiones autem redeunt in orbem, et quod olim erat comodum... adhiberi et prodesse potest*) ha un valore storico ed esemplare.

L'influenza degli illuministi sul Bertola si nota in alcuni capitoli della *Filosofia della storia*; precisamente in quelli su *Commercio e Navigazione*, *Colonie*, *Arte e Scienza* si nota l'importanza che ha assunto per il Bertola l'economia e quantunque la *Filosofia della Storia* derivi più dallo studio degli antichi che dei moderni, tuttavia si avverte la presenza di uno spirito tutto occhi, vivo e moderno e evidenti legami con alcuni concetti già espressi nelle *Lezioni di storia* scritte ad uso della R. Accademia di Marina, pubblicate a Napoli nel 1782 e arrestatesi al primo tomo.

Il Bertola in queste lezioni si distacca dalla storiografia erudita dell'Arcadia e dichiara di sdegnare il vano fasto dell'erudizione e di voler «indagare i fini che gli uomini ebbero in mira, e i mezzi onde si valsero». Alcune premesse metodologiche superano il fine scolastico del libro ed indicano la concretezza del pensiero del Bertola a proposito delle idee sul commercio: «Ha oggimai tre secoli che il commercio è divenuto ogni dì il più gran movente di tutte le intraprese di guerra e di pace; di modo che, a riserva di alcune poche eccezioni, la sola storia del commercio si può dire che sia anche quella delle nazioni più ragguardevoli» (*Introduzione*, p. 57). Uno dei motivi per cui gli storici moderni non hanno superato gli antichi è, per il Bertola, la mancanza di conoscenza degli uomini e degli «affari in diverse circostanze» (p. 23). Il volume non venne continuato ma non sarebbe disutile uno studio attento di ciò che è stato pubblicato per ricollegarlo al pensiero del Bertola fino ad oggi poco esaminato e poco conosciuto.

Antonio Piromalli

PINDEMONTE (1753-1828)

Nato di novembre, a Verona, duecento anni orsono, nel 1753, di novembre morì, a Verona, nel 1828.

Ippolito Pindemonte si è trovato a vivere a cavallo dei due secoli, l'un contro l'altro armati, il settecento e l'ottocento, e l'evoluzione del suo pensiero e le sue impressioni ipolitiche sono state un po' quelle delle generazioni italiane avanti e dopo la rivoluzione francese.

Come l'Alfieri e tanti altri, aderì alle idee democratiche e liberali, pur essendo di nobile e ricca famiglia; visti però gli eccessi a cui si abbandonarono i rivoluzionari e deluso per le mancate promesse di liberazione e di indipendenza fatte all'Italia dai nuovi conquistatori, si ritrasse indietro e si rinchiuse nella sua condizione di letterato versatile, dando in non pochi campi dell'attività poetica prove del suo ingegno formato su di una cultura classica ben digerita e su una conoscenza non superficiale della poesia francese e inglese, soprattutto di questa.

Assunse così una fisonomia di schietto preromantico che gli è rimasta anche nelle conoscenze di media cultura.

Di lui presto furono dimenticate le tragedie, nonostante le lodi che esse ebbero da amici compiacenti (già di lui vivente lo Stendhal, che lo conobbe personalmente a Verona, disse: «non ho avuto la pazienza di leggere tutte le tragedie di Ippolito Pindemonte»). Pochissimi anche andranno a ricercare le sue novelle romantiche in versi, ma la lunga epistola in sciolti in risposta ai Sepolcri *del Foscolo che glieli aveva dedicati, tre volte citandolo in citazioni memorabili, e le sue liriche di sincera malinconia e di effusione sentimentale lo fanno restare durevolmente nella nostra storia letteraria.*

Di questa lirica leggera e musicale son rimasti celebri i versi che si trovano ancora in quasi tutte le antologie di scuola: «malinconia — ninfa gentile la vita mia consegno a te. — I tuoi piaceri — chi tiene a vile — ai piacer veri — nato non è» («questi sono i versi suoi più belli; pochi, ma a quanti è dato di lasciare una strofa, dopo un secolo, ancor tenera e cantabile?»: è una osservazione di Arrigo Cajumi).

*La sua traduzione dell'*Odissea *è sempre viva tra noi, nel gran pubblico e nelle scuole; sebbene a molta distanza per valore d'arte, pure essa, insieme con l'*Eneide *tradotta dal Caro, con l'*Iliade*, tradotta dal Monti, costituisce la famosa triade delle versioni italiane dei grandi poemi classici. Il Pindemonte teneva molto alla sua perizia di traduttore e un giorno, parlando a Verona con Leonardo Trissino, un nobile vicentino protettore e amico di artisti e letterati si mostrò geloso dei saggi di versione dell'*Odissea *fatti dal giovanissimo Leopardi. Il Leopardi se ne meravigliò altamente perchè della traduzione pindemontiana aveva invece, lui, grande stima; e scrivendo al Trissino così elogiava: «La sua traduzione si potrebbe paragonare alla mia così bene come una gemma a un ciottolo».*

Non sono da dimenticare nemmeno gli Elogi *di letterati e uomini illustri stesi in bella prosa italiana, con quella limpidezza ben controllata vicina ai dettami della Crusca ma anche con la chiarezza che è propria degli scrittori veneti, specialmente di quelli veronesi.*

Nel romanzo Abaritte *ideò di diffondere in Italia il tipo di narrazione allegorica e di satira politica e sociale che era stata propria delle* Lettres persanes *di Montesquieu: si finge in quel romanzo che un viaggiatore orientale il quale sta visitando paesi europei critichi usanze, costumi, civiltà occidentali.*

Con la tragedia Arminio*, scritta sette anni prima dell'Aiace del Foscolo, ebbe il coraggio di fare sul teatro opera anticonformista, antinapoleonica. Il figlio di Arminio, Baldero, che è una figura di tipo alfieriano, si oppone, arrivando fino al sacrificio della vita, al padre Arminio che, dopo aver combattuto vittoriosamente per la libertà del popolo germanico contro i romani, spinto da ambizioni di potere, si fa eleggere re (chiara allusione al primo console).*

Ma il Pindemonte non ebbe la fortuna, diciamo così, del Foscolo, il cui Aiace *venne proibito dal vicerè sicchè l'autore ne ricavò un'utile fama di martire e di perseguitato.*

La chiarezza nell'espressione e nell'arte fu uno dei dettami estetici di questo scrittore per tanti motivi eccellenti e ciò è un altro merito che ce lo deve far considerare con benevolenza anche oggi. Quando non risparmiò all'amico Foscolo taccia di oscurità nei Sepolcri*, gli diceva in bei versi: «perchè talor con la febea favella, / sì ti nascondi ch'io ti cerco invano?» (parole che potrebbero rivolgersi anche oggi a molti poeti di grande notorietà contemporanea).*

Pindemonte è un esempio, che può valere ancora, di realismo classico il quale non voleva essere chiuso alle novità necessarie e imprescindibili delle nuove circolazioni di idee, largo come fu a sentire gl'influssi della poesia inglese e francese, ma voleva anche che tutto fosse segnato da una limpida impronta nostra, puramente italiana.

Pindemonte insomma non è da relegarsi fra i vecchiumi e ne è prova il fatto che su di lui hanno lavorato con simpatia scrittori e narratori contemporanei quali Giovan Battista Angioletti e Enrico Emanuelli.

Come uomo invece il Pindemonte, quale persona del mondo aristocratico a cui apparteneva, fu però più settecentesco, per l'ossequio cavalleresco alle belle dame sue amiche che amò d'un amore spirituale non privo di galante sensualità, ma sempre con forme esteriori di correttezza e riserbo. Riservatissimo *fu definito dalla foscoliana Isabella Teotochi Albrizzi che del vario contegno degli uomini si intendeva quanto altri mai.*

Lungo sarebbe l'elenco delle donne che entrarono nella vita del gentile poeta e del dotto poligrafo veronese: alcune anche ben note per la loro esuberante mondanità, Cecilia Zeno Tron, la Maria Querini Benzon, la Lucietta Foscarini, altre dame intellettuali come la Michiel Renier e la Cicognara. E soprattutto fu lunga e cordiale la sua dimestichezza con la Teotochi Albrizzi, la quale, come intervallo alle discrete galanterie del patrizio amico, trovò il modo di iniziare all'amore quel selvaggio e ruvido ragazzo dai rossi arruffati capelli, arrivato a Verona in cerca di fortuna e di gloria, Ugo Foscolo.

Ettore Allodoli

VAN GOGH (1858-1890)

Il centenario della nascita di Vincent van Gogh è già scaduto. Il pittore nacque nel Brabante, a Groot-Zundert il 30 marzo 1853. E che sia morto giovane, in Francia a Auvers-sur-Oise il 29 luglio 1890, lo san quasi tutti. La grande mostra milanese venne troppo in anticipo sulla necessaria commemorazione e celebrazione; il punto tuttavia han cercato di farlo gli olandesi mediante una esposizione che ha avuto luogo all'Aja e ad Amsterdam questa primavera scorsa e l'estate. Ma quale «punto» si possa più tentare ora, riesce difficile dire; intorno alla pittura e alla vita di Van Gogh è stato detto troppo; ogni generazione ha diritto alla riscoperta dei suoi miti e dei suoi artisti onde riconoscersi in loro. Ma è poi Van Gogh uno dei «nostri», uno di «loro»? La generazione che brucia le sue ali nelle modulazioni dell'arte astratta, ha con garbo sistemato l'artista in un angolo di cronaca-storia-costume, nè intende rispecchiarsi nella pittura di lui, troppo ricca e perfino argotica, troppo barocca e fiammeggiante, troppo gotica e severa, generosa. La generazione che si immola davanti alla pittura «impegnata» del realismo a oltranza, guarda sgomenta alla fantasia che si sprigiona ancora dalle tele di Van Gogh, e se ne ritrae onde non esserne abbruciata.

Ogni anno di più, la pittura dell'epoca di Van Gogh rischia di diventar troppo «piacevole», e di esser gradita solamente a coloro che cinquant'anni addietro la disprezzavano; rischia cioè di diventare un gioco di società che plaude a chi aveva invece ripudiato. Tale conflitto fa che Van Gogh continui ad essere nel tempo, e con lui anche il fratello Theo, l'unico che vivente lo abbia compreso, aiutato, spronato. La mostra celebrativa dell'Aja era un omaggio anche a questo fratello che continua a vivere nel corpo della nutrita corrispondenza che scambiò con Vincent, e il centenario lo coinvolge dunque, lo riconduce al difficile clima spirituale nel quale è tanta pittura ma anche non poca follia, non poco disordine: asprezze, incomprensione, medici, cure, sanatori (ma il termine è moderno: si dovrebbe dire «manicomi»).

L'anno passato il «legato Gachet» cioè la collezione del dr. Gachet, che fu l'ultimo medico di Van Gogh, passò al Louvre. Fu una occasione per parlare ancora del pittore; se ne tentò un ritratto cinematografico, con l'aiuto di opere sue, lettere, documenti singolari non facili a reperirsi, visioni dei luoghi dove fu, dove lavorò; si chiese un film vero sulla sua esistenza; tuttavia dopo aver visto i risultati ottenuti da Huston con «Moulin Rouge» (ottimo per risultati tecnici, per le ricostruzioni

Continua a pag. 4.

Renato Giani

Nel settimo centenario della nascita

MARCO POLO

Le ricchezze, che nel sec. XIII affluirono dall'Oriente nelle nostre repubbliche marinare, suscitarono un elevamento del tenore di vita e una trasformazione nelle classi sociali, il che doveva determinare un fervore di conquista di prodotti e mercati nuovi, e una tendenza a sollevare sempre più il velo misterioso d'Iside che circondava le lontane terre, dove si trovavano i reami del Mangi, del Catai e del Turan.

Scomparso il pericolo delle orde mongoliche di Gengiskan, che avevano devastato l'Europa orientale, si doveva cercare ora di ricondurre le popolazioni di quelle terre lontane alla fede cristiana.

Si spiega quindi come il secolo, in cui vissero S. Francesco e S. Domenico, apra la via alla gloriosa schiera dei missionari martiri.

Le due ambascierie, inviate da Innocenzo IV nel 1244 alla Corte dei Sovrani mongoli, non ebbero esito felice. Importante fu invece la missione del francescano Giovanni da Pian del Carpine che, partito da Kiew nel 1245, penetrò nel 1247 in Mongolia, a Caracorum, residenza del Gran Kan dei Tartari, Cujuc.

Se non riuscì ad ottenere lo scopo che si prefiggeva Innocenzo IV, quello di convertire i Mongoli alla fede cristiana, il Del Carpine contribuì molto a diffondere in Europa la conoscenza dell'Oriente, avendo fatto nella sua *Historia Mongolorum*, interessanti osservazioni su terre e costumi orientali.

Il Gran Kan non si commosse punto alle espressioni calorose contenute nelle lettere presentategli dal Del Carpine, ma la tolleranza di lui per quelli che professavano una fede diversa sarà di grande incoraggiamento ad altri generosi, cioè ai mercanti.

Questi, dalla facilità con cui i missionari avevano superato gli ostacoli del cammino, saranno indotti a percorrere le vie terrestri per comprare le ricche merci e i preziosi metalli, di cui abbondavano le terre orientali. Poichè, essendo caduto il regno cristiano di Gerusalemme, i Turchi e gli Arabi si erano messi ad ostacolare in tutti i modi il movimento commerciale dall'Oceano indiano ai porti mediterranei. Bisognava risolvere il problema delle comunicazioni dirette alle India, perchè nessun commerciante s'era spinto più oltre di Aleppo, Iconio e Tabris.

Questa via terrestre fu tentata pei primi da Nicolò e Matteo Polo, figlio di Andrea, patrizio veneziano, e nel contempo ricco mercante. Essi, partendo da Soldaja (nella penisoletta di Crimea) con un abbondante carico di merci e di gioie, nel 1261, traversarono la Russia meridionale, dove si era esteso lo stato mongolo dell'*Orda d'Oro*; e, per la steppa dei Kirghisi, giunsero a Bokhara.

Quivi dimorarono tre anni, studiando popoli, lingue, costumi, risorse economiche; poi, mettendosi al seguito di una ambasceria, che da parte di Alau, signore del Levante, si recava in Cina dal gran Kan, Kublai, pervennero finalmente a Scian-tu, a nord di Pechino, alla Corte mongola, donde, poco dopo, ripartirono, arrivando al Mediterraneo, e precisamente ad Acri, nel 1269, e poi a Venezia. Avevano fatto un viaggio, quale nessun europeo aveva intrapreso dai tempi di Giustiniano!

Avendo i Polo raccontato pubblicamente ch'erano stati bene accolti dal gran Kan, il quale, oltre a chiedere notizie del Papa e dei vari Principi di Europa, desiderava dei maestri, dotti in materia religiosa, che insegnassero la dottrina cristiana, Gregorio X, appena venne a sapere ch'essi si accingevano a fare un nuovo viaggio, inviò con loro due frati francescani con lettere per il Sovrano mongolo.

Il nuovo viaggio s'iniziò il novembre del 1271 da Laiazzo (sul golfo di Alessandretta), dove erano convenuti, insieme con Matteo e Nicolò, il figlio di quest'ultimo, Marco, nato nel 1254, ancora giovanetto, e i due sopradetti religiosi.

Ma, nell'internarsi, i Polo rimasero presto soli, perchè i frati, per timore di essere massacrati dai briganti, che infestavano la strada, non vollero più procedere innanzi.

I Polo allora, senza punto scoraggiarsi, proseguirono il cammino assai faticoso. Traversarono prima l'Asia Minore, poi l'Armenia e, scendendo lungo l'Eufrate, giunsero all'emporio di Ormuz, dove si fermarono un po' colla speranza d'imbarcarsi su qualche nave, che li portasse direttamente alle Indie per via di mare.

Dopo una vana attesa, ripresero il viaggio per terra prima verso il nord, attraverso l'altipiano dell'Iran, poi verso est, attraverso il Pamir, scesero nel Turchestan orientale, fino a che arrivarono alla residenza estiva imperiale, cioè a Cambaluc (oggi Pechino).

•

I Polo furono accolti dal Gran Kan assai onorevolmente, specialmente Marco che, pei suoi modi gentili, la giovinezza e il suo comportamento seppe conquistarsi la simpatia e la fiducia del Sovrano, il quale, poco dopo, avendo ammirato la saggezza e la prudenza di lui, gli volle affidare numerose ambascerie e poi il governo della grande città di Jang-ciou, a nord dell'odierna Nanchino, ch'egli tenne dal 1282 al 1287. Durante quel tempo Marco potè visitare tutta la Cina, le provincie meridionali del Caragian, e perfino le terre birmane dell'Irawadi, il paese dalle torri d'oro e d'argento; e così venne a conoscere gli usi e costumi di quelle terre asiatiche e specialmente della Cina centrale (Mangi).

Ma, dopo sedici anni di dimora in Cina, nonostante il buon trattamento e i molteplici onori, il pensiero della patria lontana cominciò ad affliggere i Polo, finchè s'indussero a manifestare le loro intenzioni al Sovrano. Questi che era molto affezionato a loro, sulle prime se ne meravigliò, e fece di tutto per distoglierli, ma poi si piegò con dolore alle loro insistenze.

Volle però affidare ad essi l'incarico di accompagnare, per via di mare, essendo le vie terrestri assai pericolose, la principessa Cocacin, della sua famiglia, per consegnarla al fidanzato Argun, Sovrano della Persia, che l'aveva chiesta in isposa.

Ricolmati di doni di ogni specie, con molto seguito di cortigiani e donzelle, partirono da Pechino, traversando le ricche e popolate provincia della Cina, finchè giunti a Zaitun (vicino ad Arnoy), di fronte all'isola Formosa, s'imbarcarono alla volta dell'India con quattordici navi (1292).

Dopo due anni di navigazione, durante i quali toccarono la penisola di Malacca, Sumatra e Ceylon, arrivarono ad Ormuz, dove consegnarono la sposa al nipote del re Argun.

Adempiuta così la loro missione, proseguirono per terra sino a Trebisonda sul Mar Nero, da dove giunsero per mare, dopo ventiquattro anni di assenza, a Venezia, nel 1295.

•

Di tutto questo viaggio non si saprebbe niente, se Marco non ce l'avesse raccontato in una relazione importantissima conosciuta col nome di *Milione*, che si può considerare, come giustamente dice il geografo Errera, «un tesoro inesauribile di notizie geografiche, etnografiche, statistiche, monumento di studiosa acutezza nell'investigare, di diligenza scrupolosa nel riferire».

Marco, tornato in patria, prese parte alla battaglia di Curzola in qualità di sopracomitè di una galera veneziana; ma fu sconfitto e condotto prigioniero a Genova. Quivi nel 1298 a 44 anni ingannò i suoi ozi, dettando a Rustichello (non Rusticiano) dei Balzani di Pisa, in un francese spropositato le *Livre des merveilles du monde*, cioè una relazione del suo viaggio, che fu poi tradotta in italiano, veneziano, latino. Quest'opera è intitolata tuttora *il Milione*. Come si spiega questo titolo?

Prima si credette che gli stessi veneziani vollero affibbiare alla relazione quel titolo, in senso dispregiativo, come l'opera di un concittadino che s'era compiaciuto, esagerando, e magari inventando di descrivere la vita di milioni di popoli e di enumerare le loro ricchezze smisurate in gioielli e pietre preziose, i loro palazzi colossali e i prodotti innumerevoli del suolo. Altri affermarono che il soprannome di Milione derivò dalle ingenti richezze accumulate dall'illustre viaggiatore. L'opinione più accreditata è che *Milione* sia nome di persona, forma aforetica di Emilione, diminutivo arcaico di Emilio. Sarebbe stato aggiunto al nome Marco e al cognome Polo per evitare omonimie, essendo a Venezia molte le famiglie col cognome Polo, ed essendo comuni in quella città i nomi di Marco, Nicolò, Matteo. Siccome poi c'era nel '300 l'uso di mettere come titolo di un libro il nome dell'autore (Dante, per es., per la *Divina Commedia*), così si designò come *Milione* l'opera di Marco Polo, facendo confusione fra il libro e l'autore.

Questo libro secondo le giuste e acute osservazioni di Foscolo Benedetto, nella sua magistrale edizione, (*Le meraviglie del mondo*, Treves, Treccani, Tumminelli, 1932) apre la letteratura scientifica moderna, perchè sostituisce alle fantasie nebulose e alle leggende medioevali, esperienze ed osservazioni originali.

Nessun altro, come Marco Polo, seppe cogliere e misurare il palpito di vita dei popoli orientali. Con quanta originalità e commozione egli ricorda i palazzi sontuosi, i tappeti magnifici, le perle, i rubini, le infinite carrettate di seta ch'entravano ogni giorno a Cambaluc, i legnami preziosi, gli aromi, le spezie! Come si trattiene estatico a contemplare i magnifici empori di Chisai, Zaitun, le loro vie, le loro piazze affollate di mercanti, i loro fondachi, le innumerevoli navi che arrivavano a partivano giornalmente dai porti orientali! Con quanta penetrazione critica descrive tanti riti religiosi!

Il Polo, colla relazione del suo viaggio, dettata a messer Rustichello di Pisa, non solo rivelò ed esaltò l'Asia di Kubilai; ma all'Europa, dilaniata in quel tempo da lotte feudali, diede una lezione potente di forza e di ordine.

Marco Polo non deve essere considerato solo come viaggiatore e scienziato, ma anche come scrittore per il calore, la vivacità, la precisione del suo stile, le espressioni felici con cui riesce a cogliere le caratteristiche delle singole popolazioni visitate e il senso spirituale che anima il suo racconto.

La relazione del viaggio del Polo darà grande impulso alle attività espansionistiche della Giovane Europa. Dalla descrizione delle ricchezze del Catai e dello Zipangù trassero ispirazione certamente Enrico il Navigatore, Paolo Dal Pozzo Toscanelli, e Cristoforo Co-

Continua a pag. 4.

Michele Lupo Gentile

MICHELANGELO E PLATONE

La citazione di Platone, nei riguardi di Michelangelo, è fatta, nella vita dell'artista scritta da Ascanio Condivi, in modo quanto mai singolare. Parlando delle qualità intellettuali del Buonarroti, delle sue letture e delle preferenze poetiche, tra le quali spiccano Dante e Petrarca, il biografo pone in risalto il grande amore che Michelangelo portava alla « Bellezza » e in particolare modo, quella del corpo, nata dalla conoscenza anatomica (« come quello che ottimamente la conosce ») e dal riflesso spirituale che traluce nelle belle forme del modello.

Con ciò, siamo introdotti spontaneamente nella teorica dell'amore quale si agitava nei circoli estetizzanti e filosofici del Cinquecento; ma, a dire il vero, il Condivi è impreparato ad informarci delle conversazioni che si tenevano tra artisti, letterati, e gente colta, su uno dei temi che meglio si prestavano a perpetuare l'uso delle « accademie » di stampo rinascimentale, per quanto dimostri di avervi partecipato: e la sua ingenuità traspare così spontaneamente dalle sue pagine, da farne le più gustose della importante biografia. « Ha eziandio amata la bellezza del corpo » egli dice, « come quello che ottimamente la conosce, e di tal guisa amata che, appo certi uomini carnali e che non sanno intendere amor di bellezza se non lascivo e disonesto, ha porto cagione di pensare e dir male di lui ».

Ecco il punto sul quale preme al Condivi e, dietro di lui, a Michelangelo stesso di distinguere l'opinione degli « uomini carnali » da coloro che intendono la bellezza in senso estetico e spirituale: in fondo, questo passo del Condivi ci appare come una difesa dell'austerità morale del grande artista di fronte alle malignità e alle chiacchiere che si facevano intorno alla sua vita privata, sulle quali l'Aretino soffiava con ostentata compiacenza.

Ma, una volta effettuata la distinzione, il Condivi vuol giustificare Michelangelo attraverso Platone e lo fa con un candore spontaneo che è una delle migliori conferme della stesura veritiera della sua « Vita » nella quale le parti suggerite dal Buonarroti si distinguono facilmente da quelle ideate e scritte dal biografo. « Io più volte ho sentito Michelangelo ragionare e discorrere sopra l'amore » egli prosegue: « e udito poi quelli che si trovaron presenti, lui non altrimenti dell'amor parlare, di quel che appresso Platone si legge ». « Io per me non so quel che Platone sopra ciò si dica; so bene che avendo io così lungamente ed intrinsecamente praticatolo, non sentii mai uscir di quella bocca se non parole onestissime... ».

La preoccupazione del Condivi di scagionare il suo grande amico senza affrontare il grosso problema di determinare i rapporti tra Michelangelo e le idee platoniche sull'amore, gli fa confondere un generico concetto di bellezza con l'ideale specifico dell'artista.

Ma intanto, vivente il Buonarroti, in quella che doveva essere la sua biografia più genuina, il nome di Platone era stato fatto, e con ciò, si imponeva, sia pure confusamente, il rapporto tra le idee platoniche e quelle dell'artista. La spinta di Michelangelo verso queste idee delle quali dovette aver notizia attraverso gli scritti di Marsilio Ficino, era tuttavia di natura assai diversa da quella che, nel Cinquecento, si manifestava da parte degli uomini di cultura e si rischierebbe di non intendere la concreta originalità del mondo michelangiolesco se a questo mondo (così unitario e fervido) si volesse attribuire quell'esigenza intellettuale che spingeva teorici e letterati a ripensare la filosofia di Platone dandone spesso una interpretazione estetizzante.

Michelangelo doveva trovare nel clima (per così dire) della discussione di questi problemi la giustificazione teorica di una innata ed istintiva tendenza dell'animo e della fantasia: egli non era natura di filosofo, ma di artista e dell'arte aveva una concezione così alta che sempre, dietro il suo modello « reale » doveva presentarglisi un altro modello « ideale » di cui tutta la sua plastica fantasia si mostrava « innamorata »: nè questo anelito è in contrasto con gli studi di nudo e anatomici che egli approfondì proprio per liberarsi dell'attrattiva della « realtà » e impadronirsi di un linguaggio della forma umana che convenisse ai sogni eroici del suo grande animo.

Per questo l'artista, anche quando dava forma poetica ai suoi ideali, insisteva, spesso dolorosamente, nel desiderio di varcare i limiti del vero per tendere ad un vero superiore ideale, di cui quello terreno non è se non un pallido riflesso: e questa presenza di una superiore idea di bellezza in lui poteva trovare davvero un riconoscimento nelle parole di Platone del « Convito »: « Gli amatori, i poeti, i profeti, rapiti dal soffio del Dio fortificato dal Demone, avvivano in sè un chiaro ricordo dell'Idea, onde più agevolmente regolano la vita secondo che l'Idea detta: non senza lotta col sopravvivere degli appetiti sensibili, ma con esito tanto più felice quanto più vivo è il ricordo dell'Idea ».

Ma se questa situazione spirituale poteva già delinearsi in Michelangelo via via che dal naturalismo fiorentino del tardo Quattrocento si spingeva verso forme ideali, essa si accentuò e prese aspetti di cupa lotta interiore quando, con l'andar degli anni, maturandosi in lui il problema religioso, l'esigenza di una « superiore bellezza » non era soltanto stimolata dall'Idea, ma dalla Fede. Era il tempo in cui le parole di Fra' Girolamo Savonarola gli risuonavano nella memoria e nel cuore, tanto da sentirne la « viva voce »: parole ammonitrici contro la bellezza « ornata » del maturo Rinascimento, rampollanti dal suo animo quando ormai la vita gli additava « l'ultimo porto » da raggiungere.

Allora quella rappresentazione poetica della forma bella che l'artista deve superare per raggiungere l'idea della stessa forma (perchè quella è caduca e questa è eterna) non soddisfa il Buonarroti già avviato, dopo l'ultimo appello lanciato dal suo « Giudizio universale » alla dolorosa affermazione: « nè pinger nè scolpir fie più che queti l'animo »...

Vero è che già altri, procedendo nello studio di Platone, s'era incontrato col problema di accordarlo con la fede cristiana, e la grande fortuna di Plotino nel Rinascimento dimostra come si ricorresse volentieri ad interpretazioni che contemperassero il platonismo col pensiero cristiano: ma in Michelangelo l'urgenza d'una giustificazione religiosa dell'idea platonica si fa sentire con maggiore impeto e forza espressiva; adoratore della forma in cui l'idea di bellezza si incarna, non vi rinuncia se non sostituendo alla bellezza ideale una meta spirituale che, d'altra parte, proprio per la sua spiritualità mal si lascia tradurre nella materia; di qui un'altra e più profonda ragione di lotta che si crea nell'animo del Buonarroti, come conclusione e sviluppo di quella insofferenza dei limiti che la sua fantasia dimostrò sempre, fin dal primo, concitato rilievo con la « zuffa dei centauri » opera di precoce adolescente.

E' tuttavia naturale che i riflessi platonici si ritrovino in Michelangelo più chiaramente nelle liriche: ciò non vuol dire che egli non ne si sia variamente partecipe in tutta la sua espressione artistica; e se meglio la poesia si mostra consapevole del concetto platonico della bellezza e dell'Idea è perchè questa prende forma di « confessione » personale di aspirazioni e sentimenti che l'arte plastica in certo modo presuppone, ma non rivela se non in senso generale, come profonda e indistinta tensione spirituale.

Non troveremmo certamente nessuna opera figurativa del Buonarroti che esprima con tanta consapevolezza e decisione l'idea del progressivo attenuarsi e spegnersi della bellezza terrena al quale corrisponde un ideale accrescimento d'una bellezza superiore, di mano in mano che la natura « si ripiglia » gelosamente tutto quello che « vien meno » alla persona amata, come nei versi del bellissimo sonetto:

Sol perchè tue bellezze al mondo sièno
eterne al tempo che le dona e fura
credo che se ne ripigli la natura
tutto quel ch'ogni giorno a te vien [*meno...*

dove potremmo sorprendere un riflesso del concetto platonico della bellezza imperfetta dietro la quale è sempre un'altra più perfetta, fino a che, di grado in grado, si giunge alla bellezza assoluta; ma trasformato dal genio plastico di Michelangelo, in una attività creatrice della stessa natura che torna a formare e plasmare con sempre maggior perfezione (« per riformar di nuovo una figura ») il suo imperfetto modello terreno.

Valerio Mariani

● Venerdì 18 dicembre è morto a Nizza, all'età di 74 anni, il presidente della « Dante Alighieri », prof. Auguste Valensin, che fu amico e discepolo prediletto dell'illustre filosofo Maurice Blondel. Auguste Valensin lascia importanti studi sulla Divina Commedia, editi ed inediti, oltre a diversi saggi di critica letteraria e filosofica. Professore onorario all'Università Cattolica di Lione, conferenziere dei più assidui e dei più ascoltati al Centro Universitario Mediterraneo di Nizza, collaboratore delle principali riviste di vita cattolica e di filosofia in Francia e in Italia, il Valensin contava, altresì, fra i più apprezzati e dotti italianisti del nostro tempo, in questa sua veste egli presiedeva da diversi anni la Società « Dante Alighieri » di Nizza, ridandole col prestigio del suo nome, con la sua esperienza e le sue qualità di scrittore, rinnovato decoro e larga messe di adesioni e di consensi nelle Alpi Marittime.

Per espresso volere dell'Estinto, i funerali hanno avuto luogo nella forma più semplice e modesta, senza fiori nè corone. Nella chiesa di Notre-Dame, gremitissima, alla presenza delle principali autorità cittadine e del Console d'Italia dott. Neki Libohova, mons. Rémond, arcivescovo-vescovo di Nizza, ha pronunciato l'elogio funebre di Auguste Valensin.

Raffaello - La "Scuola d'Atene„

LEZIONE DI PLATONE

Allorchè, a ottantun anni, nel 347, la morte lo zittisce, Platone non ha finito ancora di discorrere. Non ha finito, per la semplice ragione che il suo discorso è senza termine, come quello di un predicatore che non esaurisce la sua missione con la quaresima, o di un pedagogista che insisterebbe sempre nel suo còmpito educativo. Platone non cesserebbe mai di conversare con noi, di smontare la nostra macchina umana, a fin di verificarne e lucidarne ogni pezzo, portandolo innanzi alla luce, che per definizione è quella dell'empireo, ove le grandi motrici, i lucidi metalli, le idee pure stanno immobili e inattaccabili, come pietre di paragone. Noi siamo tutti dei cocciuti infermi, che ci ostiniamo a non voler guarire; e Platone è continuamente al nostro capezzale: pazientissimo, meticoloso, istancabile dottore, che si ostina a volerci sani, puliti, saggi, e, diciamo la parola, felici. Giacchè la felicità è, per lui, una resultante di saggezza e virtù combinate assieme, e infelice è solo chi è cattivo. Contro gli scettici e gli sfiduciati, che scuotono il capo dinnanzi a siffatto miraggio, ecco Platone pronto, coi suoi regoli e coi suoi calcoli, a dimostrare che la felicità si può benissimo scoprirla in noi, come parimenti in noi son reperibili la divinità, la giustizia, lo Stato.

Appunto, questa grossa e spinosa faccenda che chiamiamo « lo Stato », da nessuno meglio che da Platone viene sgrovigliata con affettuosa pacatezza, e anzi diremmo che neppur viene da lui considerata a parte, quale truce problema a sè stante, avulso da quel che un nostro comune gusto di vivere, immediato e genuino. E' stato Alain a osservare, non a torto, che nel massimo trattato platonico di Politica, la Repubblica, *non si parla affatto di politica.*

Quello di Platone è un viaggio attorno alla tua camera intima, pieno di fole e indovinelli e trovate, ricco di scoperte e sorprese, un andirivieni fra terra e cielo, una impreveduta e continua estrazione di metalli preziosi dalla tua incoscia miniera segreta. E quando ogni oggetto rinvenuto risulta collocato da questo negromante al posto giusto, ecco che automaticamente risulta costituito lo Stato giusto, anzi lo Stato perfetto; entro il quale ciascun fa quel che deve, e non può far se non così, e così facendo cammina « politicamente » nel mondo, svolgendo una sorta di periplo millenario.

Tanto semplice e matematico (apparentemente!) il suo argomentare, che a lui, Platone, riesce perfino incredibile come un despota quale Dionisio siracusano, uno che può tutto, non si decida a farsi corifeo di un esemplare coro umano, e non edifichi una città irreprensibile, allo stesso modo che un ispirato architetto può bene innalzare un tempio impeccabile. Dovrà alla fine persuadersi, Platone, (e quanto gli costerà, il persuadersene!) che un malato non guarisce di colpo e che in una città esemplare non potranno vivere se non uomini esemplari, ma tali non si diventa davvero da un giorno all'altro. Ebbene, egli indulgerà alla terrestrità dei mortali, e si rassegnerà a proporre un secondo, più transigente programma, e magari un terzo, ancora più accessibile modello proporrebbe; purchè ci si convinca che dall'infermità gli uomini possono e debbono uscire. E non tanto — siamo sempre lì — per realizzare un migliore Stato politico, quanto per conseguire un migliore stato fisico e morale: una condizione di vita sana e lieta, un piacere come il cantar bene, il respirar bene, il parlar bene.

In sostanza, la sua missione si riduce (o assurge) a quella di un Monsignor della Casa in grande stile. E i suoi dialoghi, martellanti, incalzanti (diciamo pure, spesso asfissianti) non sono che altrettanti capitoli di un ampio galateo.

E, forse, la stesura dialogica venne da lui concepita in vista di una rappresentazione scenica, fatta per le masse: acciocchè dinnanzi ad esse la Giustizia, l'Anima, l'Amore si agitassero sulla scena come vive potenze, discusse invocate riconosciute. (S'è visto, del resto, come un insigne attore nostro, Ermete Zacconi, abbia saputo restituire i dialoghi platonici alla calda e vibrante suggestione del teatro). Ma la forma dialogica è altresì una forma di civiltà: a Platone interessa e piace, non il sermone ex-cathedra, *bensì l'umana conversazione, uso quella tra Frate Francesco e Frate Masseo: urbana misura di pensieri, elementare attrito di selci, da cui sprizzerà la luce. Beninteso, ad avere l'ultima parola sarà sempre lui, Platone — si nasconda dietro la maschera di Socrate o dietro quella dell'Ateniese — lui, che sa, meglio degli interlocutori, donde è partito e dove vuol parare.*

Vuole attingere le supreme sedi beate, dove l'anima sfavilla in purezza, e alle quali ci si può restituire, non dopo un terreno esilio eremitico, uso quello praticato dai Cinici, ma dopo avere avuto serrato commercio con gli uomini, cioè dopo aver cooperato in solido alla costruzione dell'alveare, da cui poi le api prenderanno il volo. Senza l'alveare non si è api, e non si affinano le ali per ascendere. Platone è un apicultore, che ha il gusto, o la fissazione, del bugno e del volo; ma, affinchè il moto delle api sia proficuo e solidale, raccomanda che impeccabile sia la costruzione dell'alveare. Con l'aria di chiedere poco, chiede, beninteso, moltissimo.

Ecco perchè le istanze di Platone sono rimaste, e rimarranno, senza risposta. In punto di morte, a ottantun anni, dopo tanto pertinace dialogare, Platone è, in certo senso, al punto di prima. Che importa? Quel che conta è l'esistenza della sua proposta, è quel suo modo d'incalzarci, è quel suo modo lusinghiero di trattarci (proprio noi uomini!) da dèi o da figli di dèi. Quel che conta ancora, dopo venti e più secoli, è l'invito platonico all'alveare ed al volo.

Rodolfo de Mattei

Tutto Platone

Continuazione dalla pag. 1.

poeta della divina follia di *eros* « pazzo » per intensa ricerca della verità e ora filosofo severo dei grandi dialoghi dialettici della maturità. Leggere la letteratura platonica (dico « leggere » nel senso genuino) nella interpretazione del Turolla è rieducarsi alla lettura, alla meditazione; sarebbe già un'attitudine intellettuale che soprattutto le generazioni giovanissime, purtroppo, vanno perdendo.

Oltre alla traduzione di tutto Platone, il lettore troverà in questi tre volumi di pagine più che tremila, una *Introduzione* orientativa ed interpretativa; una guida nel raggruppamento dei dialoghi; un'introduzione precedente ciascun dialogo, come pure un prospetto degli argomenti, che ne è come una sinossi e una *Conclusione generale*, che ha valore anche filosofico, oltre a numerosi, diligenti ed opportuni indici; il tutto senza pesantezza di erudizione, ma con la presenza di essa, sciolta (come ogni vera « erudizione »), che sa essere « cultura » e non ingombrante ornamento) nello stesso tradurre interpretando e nell'interpretare traducendo e annotando.

Noi auguriamo che questa prima traduzione completa per opera di un unico studioso abbia il successo critico ed editoriale che merita e soprattutto che possa ridare il gusto del « discorrere in pace a nostro agio », senza che nulla importi il far presto o l'indugiare a lungo, « pur d'arrivare a trovare la verità ».

Michele Federico Sciacca

(*) PLATONE, *I dialoghi*, 3 voll., Milano, Rizzoli, 1953.

PLATONE E L'ORIENTE

Continuazione dalla pag. 1.

su Platone, quando si conosce l'iranismo solo per sentito dire? Nel corso della controversia ricorre spesso, come argomento e quasi come scusa, che, se mai, Platone avrà conosciuto, non la dottrina originaria di Zarathustra, bensì gli sviluppi ulteriori in cui poco sopravvive del suo carattere primitivo. Questo può essere vero, ma bisognerà, comunque, precisare in che cosa consistano e la forma genuina e gli sviluppi e le deviazioni di quella dottrina. (Si deve tuttavia riconoscere che il principio informatore dello zoroastrismo è, salvo per certe deviazioni spinte, come il mitraismo, rimasto del resto estraneo alla grecità, presente in tutte le sue forme teologiche).

Si può facilmente rispondere che nemmeno gli specialisti più accreditati della materia, e cioè gli iranisti, sono d'accordo nel giudizio circa la personalità di Zarathustra e la sua dottrina. C'è chi lo presenta come un politico da strapazzo (Herzfeld) e chi vede in lui uno sciamano, mezzo medico e mezzo stregone (Nyberg). C'è chi ritiene che la sua dottrina sia essenzialmente religiosa e costituisca non una riforma, bensì un ritorno ad antichissimi aspetti della religione aria, e c'è chi vede in lui un accorto riformatore, che si propone scopi economici e sociali ben concreti. Contro tali deformazioni ha recentemente reagito in modo assai brillante W. B. Henning (*Zoroaster, Politician or Witch-Doctor?*, 1951).

Sarà, secondo noi, più nel vero chi nel profeta e riformatore iranico riconoscerà la pura tempra del pensatore; e considererà come il suo più alto merito quello di avere dato vita ad una concezione idealistica del mondo, senza rinnegare la realtà concreta di questo. Nucleo genuino e principio informatore della religione mazdaica è l'idealismo zarathustriano, che pone il mondo delle idee come precedente del mondo materiale e ne attribuisce la creazione ad Ahura Mazda, il « signore pensante ».

●

Non è davvero detto che, una volta chiarito nella sua reale validità filosofica l'idealismo iranico (ma dove trovare insieme l'iranista e il filosofo?), il problema del rapporto fra esso e l'idealismo platonico possa essere messo nei termini perentori dell'affermazione o della negazione. Si può anche pensare che, sulla base di informazioni dirette o indirette, Platone nel suo genio abbia potuto scoprire il nucleo centrale di questo idealismo, che diventa religione, poichè si proietta sul piano cosmogonico e su quello morale (non forse anche Platone nella Repubblica si domanda se le idee sono create da Dio o hanno una esistenza per sè?). Ma provare ciò, come si è detto all'inizio, è del tutto impossibile. Valgano a conforto di quelle considerazioni, le parole con cui P. M. Schuhl chiude una sua indagine di ampio respiro intorno ai precedenti culturali e speculativi della filosofia platonica: « *Les doctrines qu'il recontre se transforment pour s'integrer à un édifice plus vaste: et il semble qu'à chaque nouvel apport, sa pensée rebondisse et se recrée* ».

Certo è che, secondo notizie attendibilissime, nell'ambiente dei diretti discepoli dell'Accademia i nomi di Zarathustra e di Platone apparvero legati da un filo di luce. Non può dubitarsi che essi avvertirono un'affinità sostanziale fra le due figure e quest'affinità non potè essere altro se non l'idealismo comune alle due dottrine. Fra tutte le ipotesi che si possono formulare, forse non è la più irragionevole quella che nell'idealismo platonico vede il risultato conclusivo di quel risveglio del pensiero che si ebbe nel sesto secolo, il secolo di Zarathustra, e produsse nobili religioni e filosofie in una larga zona che dall'India si estende attraverso la Persia e la Grecia sino all'Italia meridionale. Se il pensiero degli uomini fosse come il polline dei fiori, si potrebbe pensare a un punto di partenza per una fioritura tanto meravigliosa.

Antonino Pagliaro

● A *Cerignola* si è svolta la premiazione degli studenti, vincitori delle gare scolastiche indette dalla « Dante » locale. L'on. Pella ha inviato al Presidente del Comitato un telegramma esprimendo il vivo apprezzamento per l'iniziativa e formulando voti augurali per l'attività della « Dante », che valorizza la cultura della gioventù in attuazione dei suoi nobilissimi fini d'italianità.

● La « Dante » di *S. Pietro al Natisone* ha costituito una biblioteca che verrà fatta circolare per i paesi della valle del Friuli per mezzo dei maestri delle scuole locali, in modo da incoraggiare la diffusione e la conoscenza del libro italiano in tutti i modi possibili.

● Presso i Comitati di *Bordeaux, Nizza* e *Montpellier* il prof. Renato Bartoccini ha tenuto una applaudita conferenza, illustrata da proiezioni, sul tema « Misteri svelati e da svelare dell'Etruria meridionale ».

PROSPETTIVE ESTETICHE

3.

Riscuote invece il nostro pieno consenso il Capone Braga, allorchè insiste sulla ragionevolezza dell'arte, levando una vivacissima protesta contro le «mostruosità barbare» (pag. 51) del deformismo moderno. «L'arte vera, sana, perfetta», egli dice, «è quella che, pur essendo libera nelle sue creazioni, ci rappresenta un mondo che ha la consistenza, la solidità, la struttura di un mondo naturale, quale è quello da noi sperimentato» (pag. 48). E poichè il deformismo moderno ha la sua origine nella paura dell'imitazione, il Capone-Braga rassicura osservando che l'artista, anche quando copia, riproduce pur sempre una *propria* immagine delle cose, vale a dire pur sempre una impostazione personale della situazione naturale.

Alla fine dell'Ottocento l'anticlassicismo romantico trasmodò nell'innovazionismo ad oltranza, che trovò poi la sua consacrazione teorica in una certa estetica che esaltava la trasfigurazione espressiva come caratteristica precipua dell'arte. D'allora gli artisti si son dati a *sfigurare*, per poter ad ogni costo trasfigurare! Ma è tempo ormai di chiarire l'equivoco. La forma artistica, nel suo concetto più generale, è *impostazione prospettica della situazione estetica verso la maggiore evidenza persuasiva*. Orbene per le esigenze di tale impostazione l'artista talora ha bisogno di dare maggior rilievo a un aspetto della situazione oggettiva, alterandone più o meno la conformazione naturale e la prospettiva ordinaria. Quindi l'alterazione non è fine a se stessa, ma è volta a intensificare l'*evidenza espressiva* dell'opera; se pertanto, anzichè intensificare, compromette tale evidenza, è chiaro che essa non ha più nulla a *vedere con l'arte*: è una delle deviazioni e *aberrazioni* che si registrano nella storia dell'estetica, e che sono generate per lo più da eccesso di reazione. «La verità estetica», richiama il Capone-Braga, «è senza dubbio una *verità fantastica*; tuttavia è sempre una verità, ossia ci rappresenta un mondo che ha la struttura e la consistenza di un mondo naturale, quale è quello creato da Dio e da noi sperimentato» (p. 50).

•

A queste affermazioni del Capone-Braga fa eco di particolare consenso Francesco Messina, che denuncia con eguale franchezza le aberrazioni dell'arte moderna, e propone anch'egli come antidoto, l'imitazione della natura, imitazione che, «nel senso più alto e più nobile, è *invenzione poetica* della natura la quale si riflette nell'animo dell'artista, concedendogli i mezzi atti al raggiungimento di uno stile che definisse un periodo storico. Stile intelligibile ad ogni creatura domestica a semplici speculazioni dello spirito, e che non è privilegio di pochi iniziati, i quali oggi, a qualunque costo, vogliono svelare quelle espressioni che *essi stessi non capiscono e dove nulla è da capire* (pag. 129).

•

J. Chaix Ruy è uno di quelli che lo chiamerei i mistici dell'estetica, poichè tende a identificare il bello con la percezione del divino (pag. 77-91). Nella sua direttiva è anche il Mazzantini, il quale vede la ragione estetica nella «rifulgenza dell'Essere», ossia nel tralucere della Totalità attraverso le particolari sue determinazioni, che in certo modo la riflettono (pag. 118).

Non si può negare che spesso la commozione estetica assume il colore di un'istanza che va oltre il dato immediato; ma forse si esagera nell'interpretare il senso indefinito dell'ebrezza estetica come autentico orientamento al divino, e certamente si erra nel voler ridurre l'estetico soltanto a ciò che dà il senso dell'infinito. E qui si chiama in causa il Petruzzellis, per il quale bellezza e sentimento dell'infinito si associano in una definizione che ci rimane tuttora oscura. «Il sentimento del bello», egli dice, «è il sentimento dell'infinito nella forma della bellezza» (pag. 173). In questa definizione si distinguono tre elementi: il sentimento del bello, il sentimento dell'infinito, la forma della bellezza. Orbene la forma della bellezza, senza il sentimento dell'infinito, rimane forma della bellezza? Vale a dire è il sentimento dell'infinto che dà bellezza alla forma, oppure è la forma della bellezza che desta il sentimento dell'infinito? Insomma non riesce chiaro perchè mai, per avere il sentimento del bello, debba aggiungersi il sentimento dell'infinito alla «forma della bellezza»: se è «forma della bellezza», è già bellezza, con o senza il sentimento dell'infinito.

Osserviamo poi che se la concezione aristocratica e quasi mistica del bello che il Petruzzellis afferma come l'unica valida (pag. 172), può essere degna di ammirato rispetto, bisogna tuttavia riconoscere che essa lascia fuori gran parte delle esperienze vissute in senso estetico e che perciò rivendicano con pari diritto la qualifica di bellezze. Non può quindi aver validità scientifica una formola che non risolva concettualmente in sè *tutte* le esperienze di *tono estetico*, senza esclusioni non giustificate da un darsi sperimentalmente diverso alla coscienza comune. Altrimenti si cade nell'arbitrio: tutti sarebbero capaci di metter su una *loro* definizione del bello, escludendo come non bello tutto ciò che non rientra in essa.

•

Ugo Spirito, nella sua dissertazione, ha modo di far sentire un po' tutti i motivi del suo filosofare, motivi che per lo più sono una ripetizione o una variazione di quelli dell'idealismo attualistico. Così ritorna in lui la vanificazione attualistica dell'empirico rispetto allo speculativo o metafisico, come preferisce dire. E però vale richiamare in proposito che la realtà, in quanto presenza del non-io nell'io, non sopporta affatto tale discriminazione svalutativa, poichè il momento empirico, come esperienza o pensamento dell'io, sta sullo stesso piano dello speculativo; pertanto le individuazioni empiriche sono teoreticamente impegnative come quelle speculative, tanto più che son proprio le individuazioni empiriche a dare orientamento alla vita e a fondare la problematica del pensiero metafisico. Le individuazioni empiriche dunque debbono essere accolte, non già eluse dalla considerazione metafisica; e di conseguenza il mondo dell'arte, che è costituito dalle esperienze esteticamente qualificate, non può riuscire annullato dalla risoluzione metafisica, ma solo *incerato* in una visione più complessa e comprensiva. Ciò è quanto dire che può esserci non solo una *scienza estetica*, ma pur anche una *metafisica estetica*, in quanto può esserci una considerazione dell'esperienza estetica su piano assoluto o metafisico. All'analisi chimica tutti i corpi si rivelano composti degli stessi elementi variamente combinati; ma ciò non toglie che anche di fronte all'analisi chimica il mondo vario della sensibilità conservi il suo pieno valore di realtà. Lo stesso deve essere delle individuazioni empiriche rispetto alla considerazione metafisica. La quale perciò non può consistere, come dice Ugo Spirito, «nel riconoscere e individuare il *posto* dell'arte» sul piano metafisico della realtà (pag. 184), secondo la direttiva attualistica della «Filosofia dell'arte», in cui il Gentile credè concluso il suo compito filosofico, allorchè potè assegnare l'arte al momento concreto o inattuale del processo dialettico dello spirito: l'istanza metafisica non è paga del posto, ma sollecita una spiegazione *superscientifica*, che vada cioè oltre quella inserzione, che è poi una ripartizione.

Persiste in Ugo Spirito un altro pregiudizio attualistico, ed è quello della risolvibilità o dissolvibilità del sentimento nel pensiero, per cui dove entra il pensiero speculativo cesserebbe il mondo del sentimento e dell'arte. Di qui in lui il motivo della impossibilità di una filosofia dell'arte: la realtà estetica, aggredita dal pensiero filosofico, verrebbe meno come realtà estetica.

Queste affermazioni vengono accolte da non pochi; e ciò per una tal quale predisposizione psicologica, maturata dalla vecchia credenza della incompatibilità fra pensiero e poesia, credenza peraltro contraddetta dal più evidente dato storico, richiamato più sopra. Come la sensazione del dolce non cessa per il sopravvenire della considerazione fisiologica, che la risolve nelle sue cause, così la percezione estetica non vien meno per l'aggiungersi della riflessione filosofica, che ne determina i motivi e i limiti; è quanto dire che l'opera d'arte non perde il suo fascino estetico, se viene investita dalla considerazione speculativa. E il fatto storico ne offre la conferma nel critico, il quale, pur penetrando speculativamente l'opera d'arte, questa non ne perde la suggestione estetica, che s'intensifica anzi col progredire del suo approfondimento speculativo.

(*Continua*). **Americo De Propris**

VAN GOGH

Continuazione dalla pag. 2.

ambientali, per la ricerca d'una effettiva resa dei personaggi famosi di Toulouse-Lautrec), tuttavia dicevamo, non si insisterà più a domandare una biografia romanzata del pittore nè un film che ne ricostituisca l'odissea umana.

Scartati i suggerimenti anche troppo facili per una specie di biografia cinematografica, Van Gogh continua a imporsi con una personalità divenuta tranquilla. Le sue tele sono diventate massa di manovra per accreditare una società artistica tuttinsieme, tuttintera. I falsari si sono buttati da anni nella scia del grande sucesso, e di più, nell'ondata di continue richieste d'opere di Van Gogh, e oggi serve quasi di monumento alla memoria del pittore un Corpus di tele che egli non dipinse, e che notoriamente false, tuttavia continuano a far parte del mercato.

L'atteggiamento della critica oggi, nonostante l'affermazione e il riconoscimento del lavoro compiuto, non avrebbe penso migliorato nulla del carattere d'uomo perseguitato proprio al pittore. Timido, anarchico, asociale, orgoglioso, pieno di tic e di manie ossessive, era e continuerebbe ad essere un «personaggio moderno», cioè anche teatrale — con una sensibilità che nemmeno a farlo apposta richiama addosso tutti i malintesi, le menzogne dell'epoca. Un uomo insomma vetrino, da tenersi in disparte, e che solo ogni centanni si può ricercare senza rischio.

Renato Giani

MARCO POLO

Continuazione dalla pag. 2.

lombo per la conquista delle nuovissime vie dell'Oceano Atlantico. I Polo fecero per l'Asia quello che nel sec. XVII faranno lo Jollet e il padre Marquette per l'interno dell'America Settentrionale, e il Livingstone e lo Stanley per l'Africa.

Michele Lupo Gentile

VETRINETTA

G. BROCHMANN, ***L'uomo e la felicità*****, Milano, Bompiani.**

Il Brochmann ha scritto questo suo libro durante l'occupazione tedesca della Norvegia, reagendo da intellettuale, come egli dice, a una situazione disgraziata. Prima aveva sempre considerato con disprezzo il concetto di felicità, fu durante l'invasione che egli si sentì felice: «proprio mentre andavo su e giù per il ponte, tremante e confuso, senza sapere che fare e spaventato, proprio allora, in quel freddo e chiaro mattino del 9 aprile 1940 ebbe inizio entro di me, non so dove, un nuovo e dominante sentimento di *felicità*». Il suo studio sull'argomento si distende in una indagine serrata, psicologica e storica, al fine di raggiungere una spiegazione della felicità, e questa gli svela, alla fine, come una grazia.

La stessa impossibilità di definirla, la stessa inspiegabilità del momento felice, scaturito dal rischio, dalla preoccupazione, dalla necessità della lotta, giacchè allora la «Norvegia non era solo un Paese occupato militarmente, ma uno Stato vassallo dei nazisti», lo inducono a concludere che la felicità, nonostante tutto, è un dono della grazia. Allo scrittore è accaduto il fenomeno medesimo toccato a Georges Duhamel dopo la prima guerra mondiale, e il libro del Duhamel, *La possession du monde*, ne fa fede. E come quel libro ebbe qualche cosa da dire all'Europa del primo dopo guerra, così questo libro può dire qualche cosa a noi uomini d'oggi.

I capitoli che più ci hanno interessato sono quelli riguardanti «La felicità come sentimento e come disposizione», «Orgia e sacrificio. Peccato ed espiazione» e, soprattutto, «L'ideale umanistico» dove lo scrittore ha messo a fuoco le sue idee, centrandole nel convincimento che «un ideale dominante è necessario per unificare la personalità e farla felicemente esplicare, così un forte umanesimo è necessario per assicurare uno sviluppo armonico e felice alla società». Certo, anche questo ideale trova la sua spiegazione negli studi umanistici dello scrittore; ma è appunto questo il suo orientamento, la sua capacità di porsi di fronte alla vita.

A noi è parso che egli resti sul piano dell'utopia, che abbia una parentela con Tommaso Moro, oltre che con *La citta del sole* di Campanella; ma si tratta di atteggiamento, di modo di intendere. Sicchè *L'uomo e la felicità* è libro da leggersi, tanto per l'interesse che suscita, quanto per la scioltezza di linguaggio in cui gli argomenti sono svolti od enunciati. ANGELO MELE

C. M. BOWRA, ***Problems in Greek Poetry*****, Oxford, Clarendon Press.**

Dopo lungo silenzio, il rettore di Wadham e pro-cancelliere dell'Università di Oxford raccoglie, fra i suoi scritti sparsi di poesia greca, *parergon*, prevalentemente d'anteguerra, alle maggiori sue opere di quegli anni, l'edizione di Pindaro e i due volumi sui lirici e gli elegiaci, una silloge antologica, alla quale giova riconoscere valore filologico-propedeutico assolutamente esemplare.

Il libro, invero, è da leggere come una molteplice lezione di metodo critico; una lettura paradigmatica, dalle due maggiori elegie di Senofane al cosidetto Inno aristotelico alla Virtù. Quasi appendice, il saggio su Erinna sembra preludere alla letteratura ellenistica, definire una poesia di transizione. Bowra vuole, essenzialmente, capire, interpretare, chiosare: restaurare l'unità logico-storica del contesto mediante la più rigorosa filologia «verbale». Ma s'intenda l'aggettivo nel senso in che l'usava, e l'intendeva, Reitzenstein, quando coniò la formula d'identificazione tra *Wortgeschichte* e *Ideengeschichte*. Significativamente, col tramite mediatorio della *Wortgeschichte*, con un'esegési puntuale, di precisa e fin pedantesca lessicografia, Bowra conferisce, talvolta, all'*Ideengeschichte* più degli storici professionali, ad esempio l'autore della *Paideia*.

Il dibattito con Jaeger mi par, tuttavia, storicamente e metodicamente più fruttuoso nei capitoli sull'elegia di Senofane, sui limiti, ristrettissimi, negativi o affatto inesistenti, del «rivoluzionarismo» di Senofane, illuminato, ma conformistico, interprete della cultura aristocratica del VI secolo, minacciata dalla *hybris* potenziale dei «tiranni», massime se questi giocassero la carta pericolosissima del superomismo agonistico e sportivo — anzi che nel capitolo su Aristotele.

Qui, disgraziatamente, si avverte, infatti, l'ostacolo che l'umanesimo filologico-interpretativo, e non ancora «storicistico», di Sir Maurice non è riuscito tuttavia a superare. L'indistinzione o confusione, direi, di poesia e poetica classica, quasi che la misura del *nostro* giudizio debba confirmarsi al metodo e alle intenzioni del poeta antico.

L'uguale ostacolo che impedisce sovente il passaggio dialettico dell'interprete dalla ricostruzione storico-filologica all'esame della poesia in assoluto, negli altri due maggiori (e a questi «Problemi» cronologicamente, in massima, posteriori) volumi del Bowra: viziato, quello sulla tragedia sofoclea, dal persistere d'un metro e d'un conformismo aristotelici, quasi che le stesse proposizioni o finalità o premesse metodiche del poeta di *Antigone* potessero servirci eventualmente ad altro che ad intendere la genesi, o a formulare la giustificazione, dei luoghi di minore o nulla poesia; e parimenti viziato, l'altro *From Virgil to Milton* (nelle pagine, in ispecie, sul nostro Tasso, ribelle o dolente controriformista), dal pregiudizio del macchinismo e meccanicismo strutturale, del rapporto, in sé neutro e non poetico, fra umano e divino. Qui, come nel saggio su Aristotele, siamo appunto, e ancora a ciò che Aristotele o Tasso o Virgilio volle fare, non a ciò che poeticamente in realtà fecero; donde il compito precipuo del critico che discevra e indica le diverse tonalità, e interpreta e spiega, col frequente interferire d'una diversa intenzionalità o problematica, dunque con una caduta nel *prosastico*, le parti opache e sorde: altrettanto meritevoli d'interpretazione, ma d'un'*altra* interpretazione, per cogliere nella sua interezza il processo dialettico della creazione spirituale e poetica.

Nel caso concreto dell'Inno aristotelico, indubbiamente vi ha più conferito lo Jaeger filosofo anzi che il non-filosofo, ma filologo, e *soi-disant* estetizzante, Sir Maurice, il quale può avere forse ragione a negar la presenza di una peculiare terminologia linguistica platonica, magnificamente rivendicata invece all'epigramma, platonico appunto, per l'assassinio di Dione, ma certo a torto spende parecchie pagine intorno al vano quesito del *genere* cui sia tipologicamente da riconnettere l'elogio di Ermai: se Inno, Peana, Scolio, ecc. Diremmo dantescamente, ch'è, qui, «il nodo», ancor non disciolto dal Bowra interprete dei poeti greci, e disciolto, invece, dal Bowra interprete dei poeti vittoriani o dei simbolisti dell'Otto-Novecento europeo. «*Questions of poetical merit* — si legge in questo volume (p. 129) — *are hard to argue and impossible to decide*»: ma non si vede perchè Sir Maurice non possa procedere con lo stesso metodo, coraggio e sentire nell'uno e nell'altro campo della sua critica: tanto più speditamente, anzi, e tanto più vittoriosamente, quanto meno su l'umanesimo classico di questo maestro oxoniense gravi fastidiosa l'ombra sterile del classicismo. PIERO TREVES

MARINO VARINI, ***Terra rossa*****, Milano, Martello.**

«Rosa è la terra istriana, che s'ingemma a specchio del mare — da Pola a Capodistria — d'Orsera e di Rovigno, di Parenzo e di Pirano: ma non di bauxite soltanto — è rossa anche di sangue». Nella tragedia della italianissima regione martoriata, Marino Varini ha inquadrato le vicende di una donna — Teresa — proiettate nel succedersi delle generazioni con l'intatto ritornante vincolo d'un passato ch'è tormento e perenne condanna: ne è nata una poderosa rievocazione storica — dalla dominazione austriaca alla prima guerra mondiale, all'avvento del fascismo giù fino alla guerra d'Etiopia, all'ultima guerra mondiale, all'infuriare delle bande di Tito — vissuta nelle umane vicissitudini della famiglia Pierussi e nel suo tragico dissolversi, travolta dagli eventi di un mondo in cui errori e colpe, crudeltà e violenze segnano traccie dolorose di sangue.

La descrizione — vorremmo dire cronistoria — del Varini ha, nel suo esplicarsi, un crescente impressionante, fino alle pagine stupende, nel loro genere, dell'eccidio dei titini — la morte del Celin nella foiba di Vines! — e dell'infuriare dei nazisti.

Poi, lo strazio dell'abbandono della terra amata:

> *...Solo do' lagrime,*
> *ma 'l cuor in gola,*
> *adio, mia cara Pola,*
> *no te vedarò mai più...*

«Teresa chiuse gli occhi, lasciando che le lacrime le scorressero lungo le gote... Addio, mia cara terra... addio, mie creature sepolte lassù a «San Marco»!... non ritornerò più, no, perchè io non sarò tra quelli che faranno ritorno un giorno!...». G. VISENTIN

GIACINTO SPAGNOLETTI, ***Pretesti di vita letteraria*****, Catania, Camene.**

E' una raccolta di saggi critici e di articoli pubblicati in questi ultimi anni da Giacinto Spagnoletti: fra i giovani uno dei critici meglio preparati e che sa *leggere*.

Citiamo in modo particolare il saggio intitolato *La realtà d'oggi e il romanzo italiano* (I: «I narratori di fronte alla vita politica» — II: «Il Mezzogiorno e il Neo-Realismo»), e *La poesia fra due fuochi* («Fate sparire, per carità, le traduzioni degli anglo-sassoni che avete sotto il foglio! E rifatevi, nei confronti della vita, della realtà, un'esperienza personale!»).

Fra i nostri, lo Spagnoletti si interessa di: Pratolini, Landolfi, Ungaretti, Dell'Arco, Bertolucci, Pavolini, Bigongiari, Bartolini, Pavese, Pea, Salmi. — Stranieri: Kafka, Lawrence, Stein, Dos Passos, Joyce, Thomas Mann, Valéry.

Il volume finisce con un garbato saggio sul bolognese Pier Jacopo Martello (1665-1727: «celebrato nelle colonie dell'Arcadia con il musicalissimo nome di Mirtilo Dianidio»). Lo Spagnoletti mette in luce i lati umani di alcuni sonetti di questo poeta antico: una luce nell'opaca, noiosa, retoricissima storia dell'Arcadia. Per il bambino morto Pier Jacopo Martello sa mostrarci lo strazio delle sue lacrime. CARLO MARTINI

FABIO TOMBARI, ***Essere*****, Bologna, Fiammenghi.**

Un poemetto di Fabio Tombari (l'indimenticato autore di *Tutta Frusaglia*). Crediamo sia la prima poesia di Tombari.

Inizia sotto un «segno» goethiano: «E finchè tu non hai questo *morire per essere* sei il tetro ospite d'una pallida Terra». Ha tratti pensosi: «Alta realtà, luce suprema / fuori del tempo. / Esser quell'Uno, quell'attimo eterno / fra gli Spiriti suoi: / un centro un fuoco: / e ardere in un rogo celeste...». Strofe molto belle: «Aver l'aurora dentro / e risvegliarla in chi dorme / perchè chi è morto si desti / dai secoli spenti...». Nella prima parte non mancano aperture fresche: «Una nota d'oro, una sola, / e sentirsi / oh, stupore! / in gola a una rana, / gargarizzata laggiù dentro un fosso / a presagire la pioggia». Ma, è chiaro, un poemetto non vive di «momenti»: e questo di Tombari è gremito di molti nobili pensieri. Così si sigilla: «L'unità da cui tutto proviene / è uguale soltanto a se stessa. / Così è Quegli che non somiglia a nessuno: / Egli che tutto rivela e da nulla è rivelato: / che da solo illumina il proprio cammino / e lascia tracce d'oro nell'aria per dove è passato. / Sta su tutte le soglie / e non entra. / E' già entrato...».

E' dedicato alla memoria di Andreina Mercati: e ha vinto, *ex aequo* con Carlo Martini, il premio di Poesia che a Viareggio, l'estate scorsa, fu bandito appunto per ricordare questa fanciulla buona e soave, partita nella lieve primavera dei suoi anni. LECTOR

LIN YUTANG, ***La saggezza della Cina*****, Milano, Bompiani.**

A brevissima distanza da *La saggezza dell'India*, e sempre in edizione di lusso, esce il secondo volume di Lin Yutang su *La saggezza della Cina*, condotto con gli stessi criteri metodologici. In esso l'Autore apre una prospettiva molto ricca su epoche storiche ed orientamenti ideologici scarsamente noti al gran pubblico. Dal naturalismo mistico di Lao Tzû e di Chuang Tzû all'umanesimo socratico di Confucio, da Mencio a Mo Tzû, dalla filosofia e dalla politica dei «classici» alla polemica religiosa contro il buddhismo, due mila anni di letteratura cinese giungono a noi senza, a così dire, «mediazione europea». Un'antologia, e quindi una scelta rappresentativa, di pensiero e di arte letteraria, intercalata da esemplari di arte della pittura e della scultura, inquadrata in una visione complessiva sinteticamente esposta nelle pagine introduttive. Un'osservazione generale che potrebbe farsi, consiste nel rilievo che sembra improprio parlare di «saggezza» per un complesso di dottrine tra loro talora confliggenti, se la saggezza deve portarsi ad unità di concezione, come ad un vero oggettivo, e non ad oscillanti concezioni soggettive. Ma, questo rilevato, l'antologia riuscirà molto utile come documentazione e quindi per la conoscenza della mentalità di un popolo tra le più originali. Il terzo ed ultimo volume, che si annunzia prossimo, sarà sulla *Saggezza dell'America*. F. PERGOLESI

Direttore responsabile Pietro Barbieri
Tip. Ed. Italia - Roma - Via del Corso 20-21
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879-270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 4 - ROMA, 24 GENNAIO 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

LA POLITICA IN PARNASO

Verità del mito.

Qual è l'atteggiamento più naturale e generale dei poeti verso la politica militante?

A una risposta in via di diritto c'indirizza lo stesso mito del Parnaso, sede inaccessibile delle Muse, sospiro segreto dei poeti d'ogni tempo; e, fuor di metafora, il carattere contemplativo della **poesia.**

La contemplazione e l'azione, come due gemelle, hanno una stessa origine, ma — quanto più si sviluppano — tanto più si specificano e differenziano. Il normale sviluppo della coscienza può anche segnare una sorta di equilibrio fra la teoria e la pratica; nell'individuo geniale, trionfa l'una o l'altra.

Il temperamento contemplativo tende ad appartarsi nel mondo del suo pensiero o della sua fantasia: non per nulla i grandi iniziati maturano la loro ascesi anche in deserti. Il temperamento attivo, invece, tende a mescolarsi alla folla: a lui, come a Socrate, gli alberi non dicono niente.

La distinzione, s'intende, non implica superiorità o inferiorità dell'una sull'altra tendenza: Aristotele attinge tali vertici contemplativi, quanto Alessandro nell'azione; S. Tommaso si addentra nella teologia quanto S. Francesco nella predicazione.

Chi è portato alla contemplazione più che alla pratica può magari vagheggiare uno Stato ideale, come lo vagheggiavano Platone o Campanella, o può teorizzare la politica come Machiavelli, od essere educatore politico come il De Sanctis, ma non sarà mai ugualmente sensibile alla politica in atto, ch'è fiuto di questa o quella possibilità del momento, coscienza della contingenza. Il contemplatore non aspira che all'assoluto, a superare la contingenza, a morire alle passioni: così dal *Fedone* di Platone all'*Infinito* del Leopardi: « tra questa Immensità s'annega il pensier mio E il naufragar m'è dolce in questo mare ». *Annegare, naufragare,* morire, sono tutte metafore di questa conversione alla vita della poesia, la quale non riconosce la realtà delle passioni e del contingente se non in quanto si trasfigurino nell'unica e disinteressata passione dell'armonia-verità. E questa, una volta raggiunta, illumina talmente l'uomo, ch'egli non esita a morire davvero, fisicamente, per restarle fedele.

I poeti, è vero, non sono la poesia. Perciò la risposta in via di fatto al nostro problema diventa più complessa. Ma, prima di affrontarla, ricordiamo (e tutti i nomi che faremo, anche se non di poeti in senso stretto, valgano al solo scopo di esemplificativo) i loro piccoli Parnasi in terra. Anche coloro che sono rimasti tutt'altro che estranei alle vicende dei tempi, hanno riconosciuto la equazione tra poesia e solitudine, hanno cercato di costruirsi alla meglio un loro Parnaso.

Petrarca preferisce Valchiusa ad Avignone, Selvapiana a Parma; Ariosto confessa che in casa sua gli sa meglio una rapa che all'altrui mensa starna o cinghiale; Baudelaire, perseguitato dai creditori, si isola nei suoi paradisi artificiali; Oriani si chiude al Cardello, D'Annunzo al Vittoriale.

Il culto della quiete assume proporzioni quasi morbose nel Manzoni: egli si definisce da sè come uno « che non aspira ad altro che alla quiete », e che ha bisogno « non solo di gustare, ma di vedere la calma ». Il suo ideale è Brusuglio; quando lascia Brusuglio, non fa che rimpiangere la solitudine della campagna. E cita spesso questi versi del Gozzi:

« chi vuol filosofare imiti
le sapienti chiocchiole, che fanno
di lor gusci la casa, e non vedute
traggono il capo sol fra macchie ed
[ombre ».

Del nonno materno del Manzoni, Cesare Beccaria, scrive un suo biografo: « aborriva dai chiassosi ritrovi come dallo star solo, e amava invece di condurre vita pacifica, tranquilla, fra pochi amici e familiari, ora in Milano, ora nella villa di Gessate... Nulla calevagli delle onorificenze principesche, tanto che, recatosi un dì alla sua abitazione re Ferdinando di Napoli per fargli visita, pensò bene di non lasciarsi trovare in casa ».

L'amore della quiete e dell'isolamento è come il primo gradino della nostra indagine. E' ovvio che chi sospira la tranquillità di Valchiusa o di Brusuglio non è nelle condizioni ideali per immergersi nel vortice della lotta politica. Ci sono, tuttavia, tante maniere per isolarsi, quante, in sostanza, i poeti di cui si parla. Raggruppandole approssimativamente, par di assistere ad un assedio: da una parte le suggestioni politiche e pratiche in genere, che tentano il poeta in quanto uomo; e dall'altra le sue reazioni o condiscendenze più o meno vivaci, o dissimulate. C'è, insomma, un Parnaso ora indifferente ora tentennante, ora ironizzante ed ora militante.

La torre d'avorio

L'indifferenza, che può giungere anche all'ostilità, non va confusa con l'insensibilità morale o l'estetismo nel senso deteriore. Ricordando le sue conversazioni col D'Annunzio « di questioni umane e morali e sociali », oltre che artistiche, Ildebrando Pizzetti chiarisce: « non questioni politiche, delle quali non avevamo mai parlato neppure nel passato, chè D'Annunzio ben sentiva che se le questioni di umanità potevano interessarmi sino a profondamente commuovermi, le questioni politiche, diplomatiche o belliche, mi lasciavano del tutto indifferente » (*Corr. d. sera*, 9 dic. 1953).

La torre d'avorio, oggetto di tante facili frecciate durante il ventennio, consiste proprio in siffatta estraneità verso un mondo che non è nè può essere quello del poeta, da Giovanni Boccaccio ad Alfred De Vigny. E l'estraneità non solo non testimonia parzialità umana, ma è spesso un indice della sensibilità morale del poeta, ferita dalle ipocrisie della politica o dalla disumanità delle guerre che da essa germogliano.

Il perfetto politico, per Manzoni,, non è forse quel conte zio dal *parlare ambiguo*, dal *tacere significativo*, dal *lusingare senza promettere*, dai *minacciare in cerimonia*, ecc.? Tant'è vero che il suo epitaffio volutamente si estende a tutta la categoria dei suoi pari: « Il conte zio era morto; e del resto c'era più bisogno d'infermieri che di politici ». O cosa importa della peste al governatore Ambrogio Spinola? *Belli graviores esse curas!* Il Manzoni, che pur raramente abbandona il suo tono bonario, esclama indignato: « Tanto importava il prender Casale! Tanto par bella la lode del vincere, indipendentemente dalla cagione, dallo scopo per cui si combatta! ».

E quanta umanità non traspira dall'ironia leopardiana sulle fragili barriere delle regioni e degli stati? Nella *Scommessa di Prometeo*, chiede quest'ultimo a un selvaggio:

« *Pro.* Dimmi: cotesti [tuoi] schiavi sono della tua nazione medesima, o di qualche altra?

Selv. D'un'altra.

Prof. Molto lontana di qua?

Selv. Lontanissima! tanto che tra le loro case e le nostre, ci correva un rigagnolo.

E additando un collicello, soggiunse: ecco là il sito dov'ella era; ma i nostri l'hanno distrutta ».

L'indifferenza o l'ostilità contro la politica vengono ad altri scrittori dopo esperienze più o meno penose, che pure valgono a far loro ritrovare se stessi.

Continua.

Gino Raya

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

LA PACE E I SUOI FAC-SIMILI

Combinazione di materia biliosa e di moto igneo, chiamava il Foscolo quei suoi pensieri « soavi e pazzi », prontissimi a sgorgar sul foglio. Altri pensieri, soavi e pazzi, in cui la combinazione della materia biliosa e del moto igneo è visibilissima, ha fatto nascere l'auspicato avvento della pace.

Quali, infatti, sono i frutti di questo conflitto per la pace? Inquietudine, sospetti, accuse, vituperi, risentimenti, minacce e registrazioni nel libro mastro della vendetta. Codesto irrompere di tumultuose passioni e di incontenibili odii, se si pensa che sono stati scatenati nella pace e per la pace, ci avverte che l'assurdo è diventato « guardamente »; il rigido guardamente il quale non consente ad un pensiero, appena ragionevole, di mostrarsi in pubblico.

Gli uomini infatti riderebbero se vedessero due leoni sbranarsi per difendere la necessità dell'addomesticazione; ma arcuano intenti le ciglia e le spalle in atteggiamento di attacco, sol che discorrano di pace e di pacificazione.

Tutto ciò è un combattere a viso aperto la ragione con le armi del paradosso e dell'assurdo. Ci chiediamo ora se chi crede di contendere, combinando materia biliosa e moto igneo, per la pace, non combatta in realtà piuttosto per un fac-simile di essa.

Ad un fac-simile, alla riproduzione di una cosa, manca per essere la cosa, l'elemento sostanziale. Esistono riproduzioni e fac-simili di perfetta fattura, ma privi del segno autenticante, del segno cioè che li fa veri e non copie. Noi possiamo ammirare l'arte maestra che ricongiunge, per virtù di imitazione la copia all'originale, ma la nostra finezza di giudizio non ci lascerà mai scambiare l'una per l'altro.

Ora qual'è l'elemento sostanziale per la pace? E' quello che il cristiano chiede ogni giorno a Dio: il perdono. Noi siamo in pace con Dio, con noi stessi e con gli altri, quando siamo stati perdonati ed abbiamo perdonato. In un mondo che ha per orbita la colpa, e quindi la perdizione, solo il perdono allontana la rovina. Se per un momento, infatti, noi riflettiamo sui nostri rapporti familiari e sociali, ci accorgiamo che senza la scaturigine del perdono codesti rapporti si tendono fino a spezzarsi. Talvolta il perdono non accettato per slancio, ma per calcolo, assume le forme del compromesso: ma anche il compromesso è un confessare che senza cedere, senza cioè rinunciare alla rivalsa che il torto o l'infrazione potrebbero consentire, non è possibile convivenza, è inevitabile il dilaniarsi.

Se codesto principio è vero, sarà parimenti incontestabile che ogni pace che non abbia intrinseco il perdono, è, se non contraffazione, certo un moto facsimile di essa. E poichè solo il Cristianesimo è l'albero del perdono, solo il Cristianesimo è l'albero della pace. Un po' di conoscenza del proprio cuore ci rivela, senza infingimenti e contorcimenti, che le amarezze, i rancori, i propositi feroci si dissolvono solo se Cristo ci porge il perdono e ce lo chiede per i nostri fratelli. I conti umani, regolati umanamente, sono stati, sono e saranno sempre guerre.

Non è necessario ricordare che il messaggio del perdono, per la prima volta, l'umanità lo ascoltò da Cristo, e che fuori del Cristianesimo quel messaggio o è irriso come debolezza o combattuto come infezione morale. Filosofie e religioni in fondo potrebbero riconoscersi tutte nel terribile motto hobbessiano, appunto perchè a tutti è ignoto il perdono. L'uomo affronta l'uomo perchè non ha « debiti » da farsi perdonare; e le nazioni si scontrano con le nazioni nella speranza di poter intonare un « guai ai vinti ».

Si comprende da ciò che cosa possano essere i trattati di pace, che la storia registra nelle sue troppo uguali pagine ove le follie umane hanno cieli uniformi.

Una società non cristiana dunque ignorerà sempre che cosa sia la pace se non riuscirà a comprendere che essa è perdono. Tutti i trattati di pace, tutte le campagne per la pace se non sono illuminate dal perdono sono carte della guerra.

Pace e perdono sono infatti un nome solo per il cristiano. Per gli altri, per i nemici del Cristianesimo, pace è matrice di pensieri « soavi e pazzi » nati da combinazione di materia biliosa e di moto igneo.

Varius

IL MATRIMONIO

DELLA DELEDDA

A non contare il postumo *Cosima*, il cui assunto è di autobiografia quasi palese, i più autobiografici libri della non autobiografica scrittrice Grazia Deledda sono forse *Sino al confine* (1910) e *Il paese del vento* (1931); quest'ultimo anzi è l'unico da lei scritto in prima persona singolare femminile, come nemmeno *Cosima*. A grandi linee torna in entrambi qualche cosa della stessa storia: la giovine, ma non più tanto giovine protagonista, con l'amaro in bocca di una prima delusione d'amore; la morte del padre che aggrava l'angustia domestica, aggiungendo impazienza nella giovine al naturale desiderio di accasarsi; il matrimonio, fra di convenienza e di stima, comunque non di romantico amore, a cui si decide; e primo bene chiesto al marito, la partenza dal paese natio, ormai soffocante.

Veramente, fin da giovinetta la Deledda, più di dieci anni prima delle nozze, nel 1890, fra le ingenue fantasticherie dei diciannove anni che baldanzose sorridono dal suo primo libretto, *Nell'azzurro*, per mettersi in condizione di guardare affettuosa e nostalgica ai luoghi d'infanzia aveva dovuto fingere di ritornarci dopo lunga assenza, e solo in visita per di più, « alta, elegante e ricca signora che veniva dalla capitale ». Come si vede, molti sogni in uno: il marito, l'eleganza, la ricchezza, abitare fuori del paese, anzi, massima sede, Roma; infine, fanciullesco sogno fra tanti sogni fanciulleschi, essere alta; perchè, chi non lo sapesse, Grazia Deledda potè in seguito attuare quello e tutti gli altri suoi sogni, sposarsi, abitare a Roma, diventare celebre in tutto il mondo oltrechè ricca, e, quant'era in lei, elegante, ma alta non potè diventarlo mai, fuorchè nelle pagine azzurre del suo primo libro. E può essere curioso ricordare che l'anno prima, nel 1889, anche il ventiseienne D'Annunzio si era idoleggiato in fantasia, nel proprio *alter ego* Andrea Sperelli, oltre che ricco, nobile, elegante, altresì alto di statura; il che nemmeno lui potè conseguire, benchè tutto l'altro attuasse di quella giovanile fantasia, e qualcosa di più, se allora si contentava di immaginarsi conte, e divenne invece principe. Quanto alla severa Deledda, non della bassa statura, ma un'altra fanciullesca debolezza le rimase sempre (e in tanta maschilità d'ingegno fa persino commozione), quella di nascondersi gli anni: soltanto dopo la morte si seppe il suo vero anno di nascita, 1871; nelle biografie pubblicate in vita figurava più giovane di quattro anni.

Poco da dire intorno a quel desiderio di abitare a Roma: Roma, le grandi città, sospiro di tutti i giovani cresciuti nella paesana provincia, quanto più sono insieme e giovani e fervidi; il Leopardi insegni, alla cui esacerbata inquietudine l'amorosa casa, la bella e natia Recanati, tutte le volte che dovè viverci si figurarono come i terribili mostri che Don Chisciotte combattè nei mulini a vento (salvo viverci sempre con l'anima, di lontano). Un suono quasi favoloso rende la parola « continente » nei sospiri della giovane Deledda, dal suo angolo visuale di isolana sarda; continente, per i continentali, è l'Australia, l'America, e nemmeno l'Europa sola ma l'Europa con l'Asia; bisogna leggere la parola da un'isola, basta a Messina nelle diciture ferroviarie, per sentirla geograficamente vera riferita all'Italia, e deserta di implicito sospiro; ma i lumi di Reggio, di San Giovanni, che disegnano le Calabrie di là dal mare, le ridanno un senso di favola, di altra terra legata a molta terra, per chi resti nell'isola.

Quando ancora la signorina Deledda la sospirava nelle lettere alla Contessa di Montedoro (che non era poi contessa, e nemmeno donna, come venne chiaro in seguito, ma semplicemente il nome di battaglia di un cronista « rosa » in un giornale di mode; situazione vera, che molti anni dopo doveva essere ripigliata pari pari nel popolare e orripilante romanzo *Naja Tripudians* di Annie Vivanti); quando i suoi impazienti desiderii stavano di casa nel continente, e lei sola mancava d'esserci, ella non era più, bisogna dire, una fanciulla. Il suo primo viaggio fuori di Nuoro (che allora, più paese di oggi, non era nemmeno provincia), fu a Cagliari nell'ottobre 1899, e aveva ventotto anni; ventotto anni, che tanto più dovevano impazientirla del paese, — ostile naturalmente a ogni novità d'indipendenza femminile, compresa quella di scrivere, — perchè frattanto ella aveva molto letto, molto lavorato e molto, per la sua età, raccolto. Editori e riviste di Milano, Roma, Torino stampavano i suoi romanzi: a uno di essi aveva scritto la prefazione Ruggero Bonghi, un altro le era stato lodato in pubblico dal Capuana, come a dire il Belloncì e il Cecchi di allora; traduzioni si facevano delle sue opere, perfino in russo; di letteratura contemporanea, se sempre si era tenuta al corrente, ora aveva stretto epistolare amicizia con alcuni fra i primi ingegni dell'epoca oltre il Bonghi e il Capuana, — il Rapisardi, la Bisi Albini, il De Gubernatis; già nel 1895 quest'ultimo, in un *Dizionario dei contemporanei italiani*, dedicava a lei tanto spazio come al Carducci; per intenderci, un po' meno al D'Annunzio, meno che metà al Verga.

Quanto a esperienze sentimentali: si possono vedere nel'autobiografico *Cosima* gl'ingenui episodi di Antonio e Fortunio, e in nota al libro le notizie che il Baldini offre dell'individuo che uno di quei nomi nasconde ma in sostanza non modifica dalla realtà. E a voler essere precisi, la situazione del personaggio, più spesso donna, che dopo un infelice amore si rifugia in altro matrimonio nient'affatto romantico, torna con significativa insistenza, prima e dopo le nozze, non soltanto nei due romanzi che abbiamo ricordato all'inizio: *Fior di Sardegna, Anime oneste, La via del male, La giustizia, Elias Portolu, Nostalgie, L'ombra del passato, Colombi e sparvieri, Canne al vento, Le colpe altrui, Marianna Sirca, L'incendio nell'oliveto, La madre, Il segreto dell'uomo solitario, La fuga in Egitto, Annalena Bilsini, L'argine, La chiesa della solitudine.* Venti su trentuno romanzi (e non contiamo le novelle); una bella percentuale.

Come si svolsero in realtà le cose col signor Palmiro Madesani, racconta la stessa Deledda in prefazione alla traduzione tedesca di *Tentazioni* (1903); e benchè assuma ivi un tono di scherzo che lascia àdito a diminuire verità alle circostanze accennate, pure la sostanza di quella prefazione sembra confermata da tutto quanto s'è detto, e verosimile al carattere della donna, assai energico, e non uso a frapporre indugi nell'attuazione di ciò che le risultava necessario: in questo caso il matrimonio con un « continentale », unica via di evasione dalla provincia. Racconta dunque la Deledda che in quel viaggio a Cagliari, dove giungeva preceduta da una fama ormai nazionale, e tanto più regionale (mazzi di fiori alla stazione, fanciulle delle scuole schierate a cantare un inno composto in suo onore); fra gli altri meravigliosi complimenti che le vennero resi, e per cui le sembrerà di camminare come in una fiaba, un giovane conosciuto a caso, anzichè complimentarla per i suoi libri, le dichiarò di trovarla più bella che nelle fotografie a stampa; otto giorni dopo la chiedeva in moglie. Era un giovane « còntinentale », prima condizione per un eventuale matrimonio; « Io credetti che egli scherzasse e, per metterlo alla prova, risposi che accoglievo con piacere la sua domanda, ma volevo che le nozze avvenissero entro due mesi ». I particolari del viaggio a Cagliari sono narrati con favolosa leggerezza in chiusa di *Cosima*; il sapore della scherzosa scommessa, e forse disperata, e forse calcolata, come un salto nel buio, è conservato nel simile episodio del *Paese del vento*: dove la protagonista, nella penitenza inflittale al giuoco del « perchè » in un salotto paesano, alla domanda rivoltale da un giovine (scapolo ed estraneo al paese) come desiderava che fosse il suo futuro sposo, risponde a sfida « Come lei », e di lì a poco seguono le nozze.

Si capisce dunque il senso del matrimonio, nella vita troppo calma di fuori, scontenta e inquieta di dentro, della giovine Deledda: un colpo di fulmine potè esser per lui; per lei fu certamente, diciamo nel primo momento, un matrimonio di convenienza, che son poi, asseriscono gli esperti, i meglio riusciti; il carattere antiromantico della donna se ne illumina vivamente, se giocando quella carta ella doveva saper bene ciò che rischiava, da una parte la pace, ma ormai insoffribile pace, della casa natale, dall'altra almeno una vita spiritualmente più libera, non foss'altro per il contatto, quale si fosse, con la vita del « continente ». Non la spingeva, cioè, il desiderio di arricchirsi, come scrittrice, dell'esperienza coniugale, che pure le giovò in seguito, se un abisso separa dalla costretta esperienza della zitella l'esperienza della maritata; resterebbe in ciò qualche cosa di dilettantesco, che fu sempre ignoto alla convinta serietà che ella mise in ogni atto della vita, non soltanto privata; in aperto e leale contratto, chiedeva in quel momento al matrimonio non più e non meno di quanto rappresentava per lei « il continente », « la capitale ».

Naturalmente, non è detto poi che alle nozze si sarebbe decisa, se il pretendente non le avesse destato simpatia e umana fiducia; è noto che fra i brutti versi che ella scrisse, e di cui sempre si vergognò, ma nondimeno amò scriverli

Continua a pag. 5.

Eurialo De Michelis

RICORDO

di Lucio Gialanella

Ancora giovanissimo, un collaboratore eminente e un amico insostituibile ci lascia per l'altra vita nella quale credeva, dopo aver impresso una traccia operosa e affettuosa in questa terrena, vissuta da signore dello spirito, ricco di dottrina e di gentilezza. Tale egli ci si manifestò fin dal primo incontro. Lo avevamo invitato a collaborare con articoli scientifici, offrendogli quel modesto compenso che si conviene ai nostri mezzi e alla ristrettissima destinazione del nostro giornale.

Con ferma cortesia egli ci fece osservare che era assillato da richieste di articoli di divulgazione scientifica, per quotidiani e settimanali di tal tiratura, che potevano permettersi, per un fine corrispondente al nostro, spese di ordine veramente astronomico. Soggiunse, tuttavia, che non ci avrebbe mai negato aiuto e collaborazione soltanto per questo motivo: gli facessimo, intanto, conoscere *Idea*.

Inviammo alcuni numeri. Pochi giorni dopo, con una semplice telefonata, ma con le parole che gli animi bennati sanno scegliere per compensare le fatiche meritorie, Gialanella ci disse che sarebbe stato lieto di concorrere, nella misura delle sue forze, al nostro lavoro. Mandò infatti ogni volta che potè, e senza nessuna sollecitazione, gli articoli o le recensioni che i nostri lettori conoscono, e volle spontaneamente prodigarsi per la diffusione d'*Idea*, che egli leggeva da capo a fondo, compiacendosi di segnalarci gli articoli che lo interessavano di più, e mostrando curiosità vastissime, d'ordine veramente umanistico, rare negli studiosi della sua disciplina.

Per commemorare anzitutto l'uomo, abbiamo voluto dare le prove di un candore e di una generosità che gli fanno molto onore.

Ma l'Italia ha perduto uno scienziato, e la nostra cultura, così povera di divulgatori, un informatore attento, sensibile, dotto e semplice.

•

Era nato a Campobasso, nel 1905. Marinaio, all'origine, si era poi innamorato dell'astronomia. Dopo essere stato assistente di illustri maestri universitari (del Nobile e del Marcolongo, a Napoli; del Cherubino, alla scuola superiore di Architettura), aveva insegnato meccanica razionale all'Accademia Aeronautica di Caserta.

Nel 1933 aveva assunto l'ufficio di vice direttore dell'Osservatorio astronomico di Monte Mario, a Roma.

Dal necrologio de «Il Tempo», di cui fu assiduo e prezioso collaboratore, togliamo i dati concernenti la sua attività scientifica.

«L'opera scientifica del prof. Gialanella è assai vasta e si estende a tutti i campi dell'astronomia: all'astronomia geodetica, all'astronomia sferica, all'astrofisica e alla meccanica celeste.

Nell'astronomia geodetica sono dovute a lui importanti determinazioni di longitudine e latitudine che collegano la Torre del 1. meridiano d'Italia a Monte Mario, punto fondamentale di tutte le longitudini italiane, con la Torre Centrale del Campidoglio, punto fondamentale della triangolazione di Roma.

Nell'astronomia sferica gli sono dovute numerosissime misure dell'Ascensione Retta del pianeta Mercurio eseguite con gli strumenti meridiani dell'Osservatorio di Monte Mario, e di alta importanza nella determinazione del moto del perielio di questo pianeta che, come è noto, costituisce una delle prove fondamentali della teoria di relatività.

Nel campo dell'astrofisica, servendosi del grande equatoriale dell'Osservatorio di Monte Mario, ha determinato con alta precisione l'indice di colore dei pianeti Urano e Nettuno, del pianetino Vesta e di varie comete. E in particolare è stato uno dei primi a riconoscere la variazione dell'indice di colore delle comete in relazione alla loro luminosità, portando così un notevole contributo alla teoria della costituzione delle code cometarie e dei fenomeni della fluorescenza che in esse viene eccitata dai raggi del Sole.

Nella meccanica celeste si deve a lui uno studio accurato dell'ipotesi moderna secondo la quale il pianeta Plutone sarebbe stato originariamente un satellite di Nettuno, separatosi da esso in tempo remotissimo, che il Gialanella riuscì a determinare».

•

Siamo certi che anche i lettori si associano al dolore della redazione di *Idea*, che porge alla famiglia dell'amico scomparso condoglianze profondamente motivate.

● Oltre 200 allievi frequentano a *Beirut* sette corsi di lingua e letteratura italiana organizzati dalla «Dante».

Giorgio De Chirico - Cristo Operaio "Assisi, *Pro Civitate Christiana* „

PARNASSIANI E SIMBOLISTI

IN ITALIANO

Sono uscite in questi giorni, pei tipi della casa editrice Sansoni, le traduzioni postume di poeti del Parnasso *e del* Simbolismo, *a cura del compianto Vincenzo Errante, precedute da una sua «prefazione», integrata da una «avvertenza»* di Emilio Mariano.

Nella prefazione l'Antologista-Traduttore espone la ragione per la quale ha fatto precedere e seguire le versioni di testi dei lirici francesi parnassiani e simbolisti da quelle di testi di alcuni poeti che possono rispettivamente considerarsi i precursori e gli epigoni dei citati movimenti. La ragione è che tutti: precursori, parnassiani e simbolisti, e loro epigoni, sono stati cultori della forma e della tecnica poetica, comune denominatore che concilia le differenze teoriche tra i due indirizzi e i loro rappresentanti.

Nel disegno storico tracciato dall'Errante rientrano perciò quattro lirici dell'epoca romantica: la Desbordes-Valmore, Guérin, Bertrand e Nerval; e diciotto continuatori delle predette due correnti: Moréas, Samain, Kahn, Régnier, Kerold, Laforgue, Toulet, Rostand, Jammes, Louys, Fort, la Noailles, Apollinaire, Geraldy, Rodenbach, Verhaeren, Maeterlinck e Valéry.

Baudelaire fa parte per se stesso; i parnassiani prescelti sono: Gautier, Lisle, Banville, Herédia, Prudhomme e Coppée; la triade del Simbolismo è rappresentata da Verlaine, Rimbaud e Mallarmé.

Nella prefazione l'Antologista-Traduttore indica i criteri che lo hanno orientato nel condurre le versioni, proclama la necessità del tradurre in poesia la poesia, e, prevedendo gli appunti soliti ad esser mossi, specie per quanto riguarda le esclusioni e le inclusioni, a chi ha eseguito un'opera antologica, dichiara soggettiva, anzi personalissima, la propria.

Il quadro, dunque, sembrerebbe il più completo che si possa desiderare, e in gran parte effettivamente lo è.

Non sarà male tener presente per altro che tanto il Parnasso quanto il Simbolismo (e perchè no anche il Romanticismo?) non costituiscono determinazioni precise nè sotto il punto di vista estetico nè sotto quello storico, trattandosi di mere classificazioni «di comodo», quindi approssimative, sia nei riflessi della tecnica formale, nonostante le arti poetiche *e i* manifesti *pubblicati quali «statuti o costituzioni» dei due indirizzi, sia nei riguardi dei limiti temporali che ad essi si sogliono assegnare. Per ciò che attiene il Simbolismo, basterebbe in proposito leggere o rileggere lo studio dello stesso Valéry dove, sin dalla seconda pagina, si parla di «convenzione» su tal nome, e dove per Maalgia scherzosamente si narra di un regal personaggio che, presentatosi al direttore dell'Osservatorio di Parigi per contemplare al telescopio il cielo stellato e invitato ad ammirare la più bella stella — Sirio —, dopo averla a lungo osservato si volge al direttore e, con aria d'uomo esperto cui non così facilmente la si dà ad intendere, gli chiede: «Sia detto tra noi, direttore, ma siete proprio sicuro che quella magnifica stella si chiami proprio Sirio?».*

Egual discorso si potrebbe tenere per quanto riguarda il Parnasso, dopo aver letto o riletto quel che ne scrive il parnassiano Catulle Mendés nella sua Légende du Parnasse contemporain...

Un'altra osservazione si potrebbe pur fare: mentre son tenuti ben divisi il raggruppamento dei parnassiani *da quello dei simbolisti, non si fa distinzione tra epigoni degli uni ed epigoni degli altri, raggruppati insieme in una medesima parte — la quinta — dell'antologia.*

Quanto alle esclusioni e alle inclusioni, abbiamo il massimo rispetto per il gusto che ha guidato l'Errante nella scelta, quasi sempre felice; ma, tra gli epigoni, l'assenza di un Claudel, ad esempio, e, per contro, la presenza di un Rostand e di un Geraldy, proprio non ci convince.

Le traduzioni, come abbiamo accennato, sono tutte in versi, e in rima, colati entro il consueto stampo dannunziano di Vincenzo Errante; e si badi che con ciò non intendiamo affatto diminuire il valore dell'opera poetica dell'Antologista-Traduttore il quale, rifiutando di «aggiornarsi», ci ha dato, oltretutto, un nobilissimo esempio di moralità letteraria. Vorremmo soltanto notare che le versioni metriche e rimate pongono al traduttore dei problemi talvolta così ardui, da far cadere le braccia. Quando, ad esempio, nell'ormai famoso sonetto del Desdichado *Nerval scrive:*

Je suis le ténébreux, — le veuf —
[l'inconsolé
Le prince d'Aquitaine *à la tour abolie*:

l'Errante traduce:

Io sono il tenebroso, vedovo, sconsolato
il Sire d'Aquitania, *la cui torre vania.*

Del pari, quando nel Cimetière marin *Valéry scrive:*

Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, *toujours recommencée!*

l'Errante traduce:

Meriggio al colmo, un mare
tutto di fuoco vi compone: un mare,
eternamente in sè riconcepito.

Problemi ardui, dicevamo, tali da scoraggiare il più ostinato ottimista.

Renato Mucci

● Gli scritti e i discorsi pronunziati per la «Dante» da Vittorio Emanuele Orlando, che per sette anni presiedette il Sodalizio, sono stati pubblicati, a cura della Presidenza Centrale della Società, in un bel volume illustrato, nel primo anniversario della scomparsa del Presidente della Vittoria.

● A *Wiesbaden* la Presidente del Comitato locale ha tenuto sei corsi di lingua italiana a 74 allievi. Durante una manifestazione artistica promossa della «Dante» è stata presentata la commedia «Tristi amori» di Giacosa.

PIETA' DELL'UOMO

Diciamo pure che l'uomo oggi, prima di ogni altra cosa, desta pietà. Egli scivola giù dai piatti delle infinite bilance del giudizio e si pone dinanzi al nostro cuore come oggetto di una sconfinata pietà. Egli non la chiede e questo è il segno migliore che la merita perchè quando si possiede tanta voce per formulare l'appello d'essa, quando si trova il coraggio di urlarla nel tempo e nello spazio, ancora una speranza lo possiede, quella che altri sia fuori della sua miseria, per ascoltarlo, che altri nella sua fuga per ripararsi, sappia fermarsi e intendere il battito di un cuore che non è il suo. Fuga, è il termine che meglio descrive lo stato dell'uomo in questo crepuscolo di storia: tutti fuggiamo e sempre, anche quando apparentemnte delibiamo i piaceri contemplativi o ci intratteniamo immobili con quanto scorre e fluisce per offrirgli un polo di riferimento, una baia di approdo. Fuggiamo tutti e sempre perchè incalza in terra e in cielo qualcosa troppo più grande di noi, qualcosa con cui non sarà possibile venire a patti anche se ci prosternassimo ai suoi piedi e gli offrissimo quanto nei millenni siamo venuti accumulando per non essere nudi e soli, quanto abbiamo plasmato col sudore e il fiato delle nostre ore più eroiche. Ha la voce del tuono e il passo della valanga, ha il volto dell'uragano e le mani della peste, ha il soffio del vulcano e l'empito delle maree, anche se ancora sia lontano la sua ombra ci ha già raggiunto e non possiamo scappare da lei. Abbiamo dei momenti di smemoratezza in cui ci sembra d'essere ancora liberi ma presto ripiombiamo nella realtà e ci ringuainiamo nell'ombra, ci riponiamo ai piedi le catene di ghiaccio dell'orrore.

Oh non tutti hanno accettata la despotia con l'animo supino dei vinti, c'è chi ha lottato a lungo e duramente. Cos'è che l'ha vinto e l'ha strappato al picco e gettato nel gregge? sentire, a un certo momento, che lui come creatura distinta non poteva nulla, che anzi come uomo avrebbe anche potuto vincere le sue belle battaglie contro i mostri che, volta a volta, il destino o il caso gli avessero suscitato sul cammino, ma che la lotta, al fine, non sarebbe stata decisa da lui, che quelle vittorie non si sarebbero sommate per cangiare il volto alla catastrofe. I suoi gesti, le sue parole, fin i suoi atti, non trattenevano di un istante quanto doveva avvenire, perchè non era della sua misura. Persino il supremo sacrificio veniva ironizzato: se egli avesse gettato se stesso contro ciò che avanzava per arrestarlo, il suo corpo prezioso non sarebbe stato più di una festuca agli ingranaggi di una macchina in spietata corsa.

Si era corrotto anche il volto austero della morte. Un tempo esso se non cattivava a sè i viventi era stato sufficiente, sulla nera soglia, a far urlare solo i vili, gli altri si ritagliavano con i brandelli della stoffa del tempo che loro rimaneva una divisa di decoro e di pazienza. Ormai non rimaneva nulla di quell'antica severa grazia, l'aveva sostituita una serie di maschere mostruose ognuna delle quali prometteva di non risparmiare mezzo alcuno perchè la morte e l'orrore fossero una cosa sola. E non la carne era l'obiettivo principale ma quello che era stato sempre rispettato, semmai ignorato, lo spirito: su quella inestinguibile fiamma la saliva e l'orina dei gnomi tentava l'estrema avventura.

L'uomo era stato creato e a sua volta aveva creato col metro della necessità, dell'armonia, della grazia, e invece quanto incombeva e si stava oscuramente disviluppando obbediva a leggi completamente ignote, fuori delle categorie mentali nella cui architettura era cresciuto e pur delle più labili norme entro cui la fantasia umana aveva sinora svolto il suo incorporeo sogno e la sua illimite vaghezza. Tutto s'era di già sostanzialmente ribellato alla sua mite signoria, era uscito scontroso e ingiustificato dalla coabitazione con l'uomo. Gli animali stessi erano distratti e odoravano l'aria come cercassero d'indovinare da quale direzione sarebbe venuto il nuovo padrone, le cose s'erano scosse di dosso la patina che il commercio prolungato con l'uomo aveva loro aggiunto e facevano balenare fastidiose nudità.

Nessuno avrebbe saputo dire dove nascevano gli eventi del mondo: ci si svegliava, ci si apriva bruscamente al mondo, si davano gli occhi casualmente su qualcosa, ed ecco che si apprendeva che milioni di creature soffrivano indicibilmente, migliaia e migliaia erano morte e morivano, diecine di migliaia erano scomparse senza tracce, altre erano irrecuperabili perchè avevano mutato nome e volto, altre erano impazzite o si rifiutavano di bere altra cosa che non fosse il sangue, proprio od altrui... ma tutto ciò nessuno l'aveva voluto, bastava interrogarsi, confidarsi, assumere informazioni, proprio nessuno l'aveva voluto: ciascuno era andato a dormire la sera prima pensando ad altro o facendo voti che non avevano niente in comune con le notizie dell'alba. A furia di dirsi che tutto ciò era assurdo, illogico, era nato in alcuni il sospetto di avere una doppia vita per cui nella seconda inconscia, si distruggesse sarcasticamente e crudemente quanto nella prima si voleva e si edificava; in altro il dubbio che i demoni non più esorcizzati dalla scientifica sicurezza dell'uomo civile avessero ripreso possesso del mondo; altri si sentivano ormai nulla più che ombre randage per una foresta immane nei cui tronchi vigoreggiava una vita abnorme succhiata a viscera profonde che non erano più quelle dall'uomo esplorate e addomesticate scendendovi piamente col seme e fiduciosamente col corpo nell'ultimo riposo.

Un tempo pareva che le cose subissero la soggezione dell'uomo, che vivessero incantate nel cerchio del suo sguardo, ma tutto ciò è finito, hanno distornato lo sguardo e rifiutano l'assenso. Maturano, si trasformano, lontano dall'uomo sì che questi sente franarsele addosso senza avere il tempo di scostarsi, lo abbandonano senza preavvertirlo con uno scricchiolio o un gemito sì che la terra gli si spalanca sotto i piedi prima che egli possa invocare aiuto. L'antica amicizia si sconta con beffe e tradimenti quotidiani: le stagioni si cangiano d'abiti e ci sorprendono sprovveduti come implumi appena caduti dal nido, i luoghi seppelliscono le memorie dove il nostro cuore non può raggiungerle e ci offrono ipocriti volti nuovi, il carattere delle genti esce villanamente dai caldi velluti della tradizione e punge la fiducia con l'ortica della sua insospettata pelle, le monete si afflosciano in aride foglie e le brezze se le portano via lamentose e folli, le strade i ponti gli argini i tunnel si incrinano e si disfano come gesso creando isole e isole su cui tribù umane galleggiano senza possibilità d'incontrarsi come naufraghi su zattere impigliate a scogli crudeli, armi sparano da sole e riempiono di fumo e di sangue i crepuscoli dell'uomo.

Anche i libri, quei cari pesi che facevano da zavorra agli erratici vascelli degli umani destini, e impedivano loro di sbandare tanto da non poter rifrovare, un giorno o l'altro, il porto da cui si era partiti o al quale, intenzionalmente o meno, si voleva tornare, dissipati mangiati dai tarli consumati da morbi misteriosi che ne corrompevano le parole e le alternavano sì da renderle irriconoscibili.

Non uno da mettere sotto il capo per trovare il sonno, non uno da ingannare la fame e la sete quando tutti gli spacci sono chiusi o hanno fatto bancarotta...

Come può dare la pace agli altri chi non è in pace con se stesso? e i libri erano i figli di una famiglia rissosa che di generazione in generazione avevano inasprito l'ira per la divisione della grande eredità del padre unico: il LIBRO.

Un tempo c'erano cose e personaggi che tutti onoravano, dinanzi a cui si arrestavano reverenti e in quelle soste si prendevano spontaneamente per mano, facevano circolo e una candida serenità di fanciulli si stabiliva nel loro cuore: sarebbe bastato ritrovarsi lì, per non sentirsi soli, era una sicurezza di più di una fraternità remota ma recuperabile. Ora invece quelle cose e quei personaggi non esistevano più, i loro nomi sussistevano sui basamenti ma lassù erano stati sostituiti da goffe contraffazioni che meretriciamente adulavano i passanti come gli altri avevano schivi atteso l'amore dei singoli: ai loro piedi le masse si esercitavano a una goffa ginnastica d'odio ed ira che culminava in uno squartamento degli idoli che divenivano armi con cui ci si scagliava nella direzione nella quale — era stato rivelato da una voce misteriosa — si trovava il nemico.

Quanto erano tristi quelle membra dilacerate nelle mani dei forsennati! ricordavano quelle di Orfeo, il dio della armonia, straziato dalle baccanti, invasate dal dio dell'ebbrezza...

L'uomo un tempo era la misura delle cose e le farfalle gli si posavano sul capo, i lombrichi gli strisciavano sulle scarpe, le lumache disegnavano la via lattea sulla sua schiena, gli uccelli facevano il nido nel suo cappello; i gatti gli si attorcigliavano intorno al collo, i cavalli appoggiavano il muso sulla sua spalla... era un continente inesauribile, pieno di risorse, che stupiva e saziava. Ma da tempo egli ha disceso un gradino al giorno — e si credeva di salire! — e ormai è laggiù in fondo, piccolo ai piedi della scala immensa, sbigottito delle grandi ombre che si abbattono su lui, che sciamano sul suo capo, non sapendo come ancora scendere, con la tentazione bestiale di porsi carponi a scavare con le mani per fare un buco nel quale sotterrarsi come un seme guasto. C'è troppo dolore e troppo male perchè egli osi levare alto il proprio sguardo, i venti sono tali da piegarlo come una canna se egli li affronta ritto sui suoi piedi, i fantasmi sono così pesanti che lo pestano tutto se chiude gli occhi per annegarsi nel sonno.

La vita degli uomini è, nell'apparenza, quella di un tempo, anzi spesso può sembrare anche più spavalda e sicura, ma ciascuno se si ascolta sa di fingere: egli ha paura. Ecco perchè, mentre sarebbe tanto facile, dato che ormai vive allo scoperto, biasimare ironizzare fustigare odiare, è la pietà che vince in noi su ogni altro affetto, la pietà per il fanciullo inerme esposto all'uragano.

Marcello Camilucci

● Una importante iniziativa è stata presa dal Comitato di *Torino* con la istituzione di corsi di lingua inglese per coloro che aspirano a emigrare. Il Comitato, inoltre, con la collaborazione del Sottocomitato Studentesco ha promosso una conferenza dell'ing. Giacomo Negri su Guido Gozzano e Giuseppe Giacosa. Per l'occasione alcuni giovani artisti hanno presentato l'ultimo atto dell'opera «Come le foglie». A coronamento di questa manifestazione una comitiva di soci del Sodalizio, guidata dall'on. Giuseppe Alpino, ha compiuto una gita culturale a Collereto e ad Agliè.

LA SCULTURA ITALIANA, OGGI

Giuseppe Marchiori ha scritto con la *Scultura italiana mod rna* uno dei suoi più bei libri (Venezia, Ferrari, 1953). « Questo libro è composto — egli avverte — col metodo del fotomontaggio e del cartellone per rendere meglio visibile e comprensibile una storia di opere e di personalità artistiche ». Il fatto è vero; e testo e note e bibliografia e tavole, esegetiche biografiche fotografiche, sono impaginati e distribuiti in modo che il volume può ritenersi anche un ottimo strumento didattico per persone colte e semicolte e magari incolte. Adempie perciò a un importantissimo e non facile compito suppletorio. Ma non è certo questo il suo pregio maggiore. Marchiori con questo sostanzioso essenziale volume ha scritto anzitutto una vera storia della scultura italiana di oggi: ne ha tracciate le premesse, ha illustrato la lotta preliminare combattuta contro una pervicace tradizione accademico-naturalista, ha segnato le direttrici fondamentali in cui la nostra attuale scultura si articola e i nomi dominanti di quelle direttrici. Nè l'indagine e l'esame rinunciano alla polemica; mai degenerante in compiaciute schermaglie, ma mantenuta invece entro le linee rigorose di quell'indagine; a formarne la riprova e a sbarazzare il terreno dall'argomentazione avversa.

Il discorso va diritto allo scopo: niente inquadrature filosofiche, ambiziose e vane; niente specialmente quella saputa e illusoria ricerca delle fonti per le quali B sarebbe A, C, a sua volta, A+B, D A+B+C, e avanti fino alla fine d'un infinito alfabeto, e in cui va perduto proprio quello che si proclama cercare: l'arte, che è l'inedito l'originale il personale l'ineffabile. Citiamo a questo proposito, chè ben lo merita, il nostro scrittore: « Una storia che rassomigli a un processo celebrato in un'aula di giustizia, un processo — s'intende — per appropriazione indebita, non è di mio gusto. Ci sono incontri necessari, ma non tali da giustificare una storia a forma di catena, con gli artisti che dipendono, come anelli, l'uno dall'altro... ».

Marchiori vede l'Ottocento, e vede bene, come il vano prolungarsi di una tradizione grecoromana-rinascimentale-accademica che il neoclassicismo aveva congelato e a cui il naturalismo posteriore aggiungerà l'illustrazione volgare non la lievitazione redentrice. In un tale secolo « la presenza di Rodin — e più quella di Rosso — appare eccezionale ». Ma neppure Rodin, d'altronde, è libero dall'ore rotundo, dal titanismo tonitruante, dal michelangiolismo tra proletario e floreale del tempo. Cioè non c'è nulla o quasi nulla in Rodin che possa corrispondere per autenticità e freschezza al messaggio coevo dell'impressionismo. Non è dunque Rodin il vero rappresentante sculturale del secolo, bensì i Daumier i Degas i Renoir i Gauguin. Visto, infatti, che gli scultori erano in ritardo, s'erano sentiti in dovere di rispondere ai nuovi bisogni plastici gli stessi creatori della rivoluzione pittorica. Da loro perciò e dai migliori loro colleghi — Cézanne in testa — parte il rinnovamento non solo pittorico ma anche plastico del secolo in cui viviamo.

Daumier Degas Renoir: hanno il merito di avere spezzato per primi il vieto modulo bimillenario. Gauguin va più in là: si rifà alla scultura polinesiana; con lui, al posto del « bello ideale » è definitivamente collocato al vertice della nuova concezione plastica il « deforme espressivo ». Giustamente Marchiori segna i limiti dell'audace rovesciamento gauguiniano: che sono dati dalla volontà polemica e dal programma sentimentale e letterario dell'innovatore. Gauguin non vide le dimensioni, nè previde le conseguenze della sua rivoluzionaria apertura. Eppure resta sempre fortissimo in lui il merito di quell'inizio e di quel presentimento. Gauguin scultore rimane antefatto non preteribile di Matisse e di Picasso: cioè del fovismo e del cubismo; e cioè di tutta la scultura e di tutta l'arte di questo cinquantennio.

Che c'entra in tutto ciò l'Italia? L'Italia ufficiale era allora a zero. L'Italia, nota umorescamente Marchiori, collocava allora sulle piazze i Zanardelli in redingote con tutti i bottoni e il berretto col fiocco e le scarpe a mascherina; oppure le ragazze accademico-veriste svestite a rappresentare, vicino agli eroi abbottonatissimi, le loro nudissime Virtù. La scultura italiana nuova nasce in Francia, con Medardo; che, contemporaneo a Rodin non si lascia tentare da velleità buonarrotesche e più di Rodin intende cosa significava l'impressionismo. Nessuno scultore fu più impressionista di lui; e tutta la plastica impressionista non conta forse maggiore poeta.

Qui potrebbe cadere il discorso se Rosso debba considerarsi scultore o pittore. Oziosa ricerca; chiamatelo scultore, chiamatelo pittore, egli resta sempre poeta eccezionale: ch'è la sola cosa che importi. Direttamente Rosso non inciderà che più tardi su Manzù. Ma come, da Daumier a Gauguin, in Francia la scultura nuova non significherà essenzialmente che la clamorosa rottura con il passato, così questa rottura si ha in Italia appunto con il maestro torinese. Il primo futurismo, futurismo — diciamolo pure con Marchiori — provinciale, si rifà a lui. Era un avvio il quale sarebbe stato riformato a Parigi, nel 1912, presso i cubisti. Ed ecco Boccioni: « non era un grande scultore », dichiara il nostro critico; ed è una convinzione questa che ormai si fa strada tra le assolute denigrazioni dei negati a comprendere e le immodiche esaltazioni dei toccati dalla nuova fede. Ma è certo che sia l'« Espansione spiralica », sia le « Forme uniche », ambedue del 1913, malgrado ogni frondosa esuberanza, restano tra le prime importanti opere scultorie dell'arte d'avanguardia di questo secolo. Così la scultura, nello stesso giro di tempo della pittura, s'avvia anche in Italia a un discorso di ampiezza europea.

Ciò che avveniva al pittore Gauguin, s'avvera anche per il pittore Modigliani: l'incontro con la scultura negra. L'incontro, cercato piuttosto per estrinseco programma dal primo, è intima insostituibile necessità stilistica nel secondo. Comunque il fatto plastico per Modigliani è espierienza riprova episodio: introduzione alla « sua » pittura, alla vocazione più vera. Ma la *Testa femminile* del 1910, ora a Londra, è creazione suprema: non inferiore ai suoi dipinti maggiori: esemplare stupendo dell'arte come « espressione » agli antipodi della bimillenaria tradizione dell'arte come « euritmica » o côme « bello ideale ». E d'altra parte come la lingua e l'architettura mediterranea riescono a penetrare in questa scultura che ha saputo intendere la lezione del primordiale barbarico.

Rosso Boccioni Modigliani: la nuova scultura italiana è nata: partita da suggerimenti francesi e pervenuta a indipendenti italiane soluzioni. Dal giovane tronco ecco presto i rami più solidi: si chiamano Martini Marini Manzù Viani; e poi i più freschi polloni: per il nostro scrittore sono esemplificati in Mirko Munari Lardera Franchina Consagra. Il panorama nelle linee generali è esatto; si potrà discutere soltanto se tra quei rami principali non se ne sia dimenticato qualcuno; e se nella scultura nuovissima i promettenti virgulti si debbano spigolare soltanto nella corrente essenzialmente astrattista.

Martini dai contraddittorii ma quasi sempre felicissimi impulsi, il consequenziale rigorosissimo Marini, il creatore di astrali e insieme umanissime sintesi che è Viani, partono da moventi anticlassici e arcaici (antitradizionali e a un tempo profondamente mediterranei come Modigliani); ma Manzù preso lo avvio da Rosso e un po' dai vecchi gotici non rinnega la tradizione ottocentesca, ma la penetra invece della sua morbida e sensuale sensibilità e la fa grondare di colore e di luci moderne: in una posizione analoga a quella che tiene in pittura un altro eminente lombardo, Tosi. Ebbene, tra questi quattro è pienamente degno, per noi, di trovare il suo posto Marcello Mascherini di cui invece il nostro autore non fa parola: Mascherini, che alieno dalla sintesi astratteggiante di Viani e insieme oltrepassando i confini naturalisti di Marini, più di ogni altro ha dato plastiche cristallinità e rigore morale a quel monumentale umano ch'egli mai ha voluto abbandonare. Ma il nostro critico non ha visto la produzione ultima del triestino (questo libro infatti lo precede di alquanti mesi), produzione che ha avuto una risonanza, senza precedenti in tutto questo dopoguerra, a Parigi ove per la prima volta fu esposta questa primavera e che, per richiesta delle delegazioni svedese e svizzera, da Stoccolma a Berna sta ora attraversando l'Europa.

E se parlando dei maggiori plasticatori nostri Marchiori respinge sdegnosamente il dilemma, per lui — e per noi — inesistente, « Viani o Manzù », dichiarando così fuori discussione la possibilità di coesistenza della poèsia dell'astratto e della poesia del reale, ci sembra strano ch'egli citando con tutti gli onori l'ala sinistra della più giovane generazione nei nomi d'un Mirko, d'un Consagra, d'un Franchina, si chiuda poi in un ermetico silenzio di fronte all'ala destra che annovera un Fazzini, ad esempio, un Minguzzi e forse più ancora un Greco.

« Il mio libro non è un dizionario », dichiara lo scrittore ed è dichiarazione legittima; ma, se non erro, il libro vuol essere tuttavia un riconoscimento di valori e non « la testimonianza di una estetica di gruppo »: è proprio egli stesso, Marchiori, che lo dice. Dovremmo concludere dunque che Fazzini e Greco non rientrano, per il nostro valoroso critico, nei « lineamenti essenziali » della nostra storia plastica.

Ma non saranno queste per nient'affatto irriducibili divergenze (siamo qui infatti nell'instabile terreno della cronaca e non ancora in quello della storia consolidata), non saranno queste valutazioni necessariamente provvisorie quelle che ci faranno disconoscere l'alto valore del libro. Uno dei più importanti libri, forse il più importante e il più valido, tra tutto quanto s'è scritto in questi ultimi decenni sulla scultura italiana. Il sintetico sguardo che in queste concentrate densissime pagine viene dato alla nostra scultura odierna, è d'una penetrazione e d'una sicurezza che è di pochi. Perchè dopo che finalmente anche l'arte plastica, di mezzo secolo in ritardo sulla pittura, ha spezzato le millenarie catene — quelle catene di cui non seppe nè volle liberarsi un Maillol —, i modi di essere della scultura sono divenuti ora infiniti. Sapersi orientare in questa selva tropicale, saper distinguere le certezze dai tentativi, i tentativi eroici dalle grandi illusioni è prova di vasta cultura, di illuminata passione, di sensibilità rara. Che sono i meriti incomparabili di questo libro.

Remigio Marini

Panorama musicale

Siamo ormai nel vivo della stagione musicale; le manifestazioni operistiche, sinfoniche e da camera si susseguono con intensa animazione.

I pericoli e gli inconvenienti di questo innaturale ansia sonora sono stati da noi ripetutamente messi in rilievo, ragion per cui, riteniamo superfluo insistere sull'argomento. In ogni caso risulta sempre più evidente la necessità di un razionale coordinamento dei programmi dei vari Enti soprattutto per meglio disciplinare nei riguardi del pubblico e della critica le manifestazioni più importanti.

Il « Trovatore » è una creazione che conserva inalterato il proprio fascino; l'immutato entusiasmo con il quale gli appassionati del melodramma ascoltano quest'opera nella quale il genio di Verdi ha profuso molti tesori del suo talento, è la più eloquente dimostrazione della vitalità di essa.

Il Teatro dell'Opera ne ha offerto al pubblico romano una realizzazione in tono minore tipicamente convenzionale. Gli ascoltatori attratti dalla viva sostanza musicale del lavoro hanno dimostrato con nutriti applausi di gradire egualmente lo spettacolo.

La rappresentazione dell'opera « I gioelli della Madonna » di Ermanno Wolf-Ferrari avrebbe dovuto costituire per la direzione artistica del grande ente lirico romano uno degli avvenimenti più interessanti della stagione. Non siamo riusciti a comprendere quali intendimenti artistici ne abbiano promosso la realizzazione dato che questo lavoro è stato considerato sin dal primo apparire come un ibrido infruttuoso tentativo di espressione veristica. Infatti, ascoltandolo attentamente, ci siamo resi conto che l'unico risultato positivo raggiunto è stato quello di rendere un pessimo servizio all'arte del musicista veneziano immaturamente scomparso.

Il Teatro alla Scala di Milano ha voluto generosamente offrire al pubblico italiano una novità assoluta: « Leonora 40-45 » opera semiseria di due artisti svizzeri il maestro Rolf Liebermann e il librettista Heinrich Strobel.

E' nostra vecchia abitudine studiare con la massima cura ogni nuovo lavoro per poter esprime un giudizio massimamente obiettivo. Esso questa volta non può essere che negativo; ci troviamo dinnanzi ad un'opera in cui è evidente la banale fragilità del racconto e nella quale la musica non riesce a sollevarsi dalla mediocrità.

Nonostante il pregevole allestimento il pubblico ha energicamente espresso il proprio dissenso.

Sempre in campo operistico notevole lo sforzo compiuto dell'« Agimus » (Associazione Giovanile Musicale) per assicurare ai propri giovanissimi aderenti manifestazioni qualitativamente superiori. La Rai con l'ausilio prezioso di Hebert von Karajan coadiuvato da illustri interpreti ha offerto una manifestazione di eccezione: l'esecuzione in forma di concerto del « Flauto Magico » di Mozart. Successo strepitoso ed entusiastico.

Nel genere sinfonico particolare attenzione meritano talune manifestazioni svoltesi al Teatro Argentina per l'Accademia Nazionale di S. Cecilia.

Al Maestro Mario Rossi, che per molti anni ne fu degno e leale collaboratore, è toccato l'onore di commemorare con un concerto ricordo il Maestro Bernardino Molinari, uno dei principali artefici della rinomanza internazionale oggi raggiunta dalla grande istituzione sinfonica romana. Il programma prescelto comprendeva musiche trascritte, elaborate, e altre di autori contemporanei italiani e stranieri che a suo tempo furono presentate in prima esecuzione dall'illustre scomparso. Lodevole sotto ogni aspetto l'interpretazione di Mario Rossi, che ha concertato i vari brani con commossa sensibilità raccogliendo convinti cordiali consensi.

Fernando Previtali, il nuovo direttore stabile dell'orchestra dell'Accademia si è presentato al pubblico romano nella sua veste ufficiale con una serie di concerti nei quali figuravano in programma musiche di indubbio interesse artistico e culturale come l'Oratorio « Le sette parole di Gesù » di Enrico Schutz, la Sinfonia in do maggiore di Boccherini, le « Nozze » scene coreografiche di Igor Strawinski, il Poema per violoncello e orchestra « La voce del deserto » di Bloch e i « Due tempi di concerto » per pianoforte e orchestra di Guido Guerrini.

Alla esecuzione dei vari programmi hanno collaborato valorosi solisti.

Dante Ullu

PROSPETTIVE ESTETICHE

4.

Nel mezzo della sua esposizione (pag. 187 segg.) Spirito ha occasione di toccare anche il motivo del problematicismo, che riprende il principio attualistico del filosofare come perenne divenire del pensiero pensante o atto in atto, che giammai posa nella verità raggiunta, perchè nulla vale o rimane, fuori che il suo cogitare perpetuo. « L'identificazione di scienza e filosofia egli dice, è possibile soltanto in quanto si sa, in quanto si crede di aver raggiunto l'assoluto sapere » (pag. 188).

Qui osserviamo che l'assoluto *sapere* si ha quando il pensiero afferma la verità, poichè in tal caso la sua affermazione è eterna quanto è eterna la verità. Non si deve invero confondere l'assoluto sapere con l'*assoluto potere*, e cioè il possesso conoscitivo col possesso creativo o esistenziale della realtà, che è proprio e solo di Dio. Pertanto ogni volta che il pensiero afferma il dato di fatto, la sua affermazione ha validità assoluta, poichè il dato di fatto, anche il più effimero, come qualificazione del pensiero rimane per sempre; potrà sempre dirsi che vi è stato il tale e tale evento, sperimentato e riconosciuto dal pensiero; e ciò anche volendo considerare l'evento come semplice posizione dell'io, ossia come evento nell'io.

L'equivoco dunque per cui Spirito afferma l'incomunicabilità fra scienza e filosofia, cioè fra riflessione sperimentale e mediazione metafisica, sta nella identificazione del sapere assoluto col potere assoluto: l'uno può darsi nel parziale, l'altro coincide necessariamente con la totalità. E l'equivoco poggia sul significato bivalente del termine assoluto, che può riguardare la totalità o la validità. Sul piano del sapere o conoscere, assoluto è il valore dell'affermazione del pensiero; mentre sul piano del possesso esistenziale, assoluto è l'atto del fare incondizionato, cioè del creare vero e proprio.

Anche il motivo dell'impersonalità dell'arte, su cui Spirito si sofferma nell'ultima parte del suo discorso, è un riecheggiamento della dottrina attualistica, secondo cui l'opera d'arte non la fa il cosiddetto io empirico, ossia il tale e tale autore storicamente determinato o determinabile, bensì l'Io assoluto e universale, che impersona questo o quell'artista.

E Spirito sfrutta all'assunto la tradizione classico-platonico-romantica dell'ispirazione, affermando che « nulla ci autorizza a negare perentoriamente la verità di tale esperienza (ossia del misterioso e trascendente prodursi dell'opera d'arte), che d'altra parte ci rende possibile d'intendere il sorgere impersonale di tante espressioni artistiche » (pag. 191). Ma si può rispondere che nulla ci autorizza a negare perentoriamente la verità del fatto storico e dell'esperienza più comune, che ci mostra l'artista pacato e pensoso nella bottega o nello studio, dove stenta intorno all'opera sua, provando e riprovando, senza i forsennati furori di cui parlarono i vaneggiatori romantici, illudendo i moderni con le favole mitologiche dell'antichità, quando non solo il poeta, ma anche l'ubriaco e il libertino avevano il loro dio ispiratore. E a dissipare ulteriormente le ubbie romantiche può valere la secca smentita di un intenditore tutt'altro che comune, il Toffanin: la ragione del poeta, egli dice, « resta sempre ragione e non si tramuta affatto in un *inconcepibile* furor dionisiaco » (pag. 214-15).

Vorremmo poi invitare Ugo Spirito a mostrarci le « tante espressioni artistiche » sorte impersonalmente. Autore ignorato non significa autore mancato. E nel sorgere dell'opera d'arte potrà esserci collaborazione, ma c'è sempre personalità, vale a dire c'è sempre la direttiva d'un io, la quale, ove manchi, manca pure la qualifica artistica: l'unità artistica infatti (e l'unità veramente ingenita e genuina, quale può essere solo quella dell'io) è il requisito più essenziale dell'opera d'arte, tanto che su di essa si accentra l'osservazione del critico, e da essa si media all'identificazione dell'autore (si pensi alla questione omerica).

Del resto Ugo Spirito parte da un concetto errato di persona, la cui essenza specifica non è costituita propriamente dalla diversità, ma dall'*alterità*, ossia dall'esserci un centro dinamico che si leva in azione autonoma e libera di fronte ad altri centri o io, i quali possono essere, come sono infatti, identici per natura e per esigenze ideali.

E la caratteristica della comunità umana è proprio quella della pluralità nell'identità: pluralità di io e identità di natura; identità di natura che fonda l'univocità dell'intesa. Gli uomini s'intendono nell'univocità, perchè s'incontrano nell'identità.

Naturalmente la conclusione a cui perviene Spirito è coerente con le premesse attualistiche sopra rilevate, e specialmente con quella dell'Io unico e universale che impersona ogni singolarità presente nel mondo: dalla pianta all'animale e all'uomo. E così dice Spirito che noi « non dobbiamo più considerarci soggetti di fronte a oggetti » (pag. 193), appunto perchè le altre individualità, al pari di noi, sono incarnazioni dell'Io, e quindi anch'esse sono soggetti al pari di noi. « Non è possibile », egli spiega, « che il canto nostro e il canto degli uccelli siano su due piani diversi. L'arbitrio con il quale abbiamo creduto di poterci porre a un livello superiore non ha senso, perchè non hanno senso il superiore e l'inferiore nel mondo del'unità spirituale » (ivi). Tutti soggetti dunque e tutti uguali, perchè tutti ugualmente *oggetti dell'unico Soggetto*, momenti effimeri dell'Io solo e solitario, che attendono di essere riassorbiti nel nirvana universale.

•

Il Toffanin, oltre l'osservazione già citata, offre altri preziosi richiami, che, per essere frutto di una consumata esperienza dell'arte, riescono sommamente utili e autorevoli. E così per chi crede che il poeta debba o possa staccarsi dall'uomo vale la serrata argomentazione per la quale conclude che nella soggettività poetica l'inconscio gravita con una « superba impossibilità di mentire » (pag. 221), per cui l'opera artistica si presenta come un'allegoria della più segreta intimità, del fondo umano e culturale più autentico dello scrittore.

Non meno utile e sottile riesce l'affermazione che l'espressione ritmica, il verso, è esigenza e perciò disciplina di elevatezza; pertanto se oggi il verso non è più desiderato e volentieri ci si volge alla prosa, ciò dipende dal fatto che l'arte ha perduto di levatura spirituale. E bisogna riconoscere che qui il Toffanin mette il dito sulla piaga!

•

Anche il Venturi più che teorizzazioni astratte offre alla considerazione estetica apporti maturati attraverso la sua esperienza critica. Egli osserva anzitutto che le esperienze dell'arte moderna, pur tra gl'innegabili paradossi, hanno liberato la critica d'arte dai vecchi pregiudizi, dando modo di cogliere la bellezza artistica in opere più o meno estranee ai canoni tradizionali. Di ciò diamo atto al Venturi, poichè per le arti figurative la reazione antitradizionalista ha agito allo stesso modo di quando mosse alla lotta contro il canone delle famose unità. E così pure possiamo consentire che nel « non finito » e nel frammentario possono aversi dei pregi che non si ritrovano nei lavori compiuti.

Continua. **Americo De Propris**

Il matrimonio della Deledda

Continuazione dalla pag. 1.

in varie occasioni a sfogo dell'animo, folto è il gruppo di quelli dedicati al fidanzato e al marito; non tutti privi, se non proprio di poesia, di amoroso abbandono.

Com'è dolce svegliarsi la mattina
presso di te...,

è l'inizio di una poesia dopo le nozze, tenero di qualche cosa che non ha da fare col concluso contratto; il lettore vi riconoscerà il tono autentico, intimo, della Deledda psicologa. E nei romanzi di prima e dopo le nozze, è significativo che una cordiale intesa finisce con lo stabilirsi fra i coniugi, comunque arrivati al matrimonio; da una parte di lei con un'indulgenza, che non è sacrificio di sè, ma comprensione di altrui e fedeltà a se stessa; anche quando, come in *Nostalgie*, in *Colpe altrui*, il marito risulta di spiritualità molto inferiore alla moglie, e magari vizioso.

Per riferirci di nuovo a quanto si conosce della realtà, il signor Madesani fu presto famoso, nei maligni ambienti della letteratura romana, pr la sua devota accettazione della superiorità della moglie: pare che lo chiamassero addirittura « il signor Grazio Deleddo », e c'eran persone di abbastanza cattivo gusto da darne notizia sui giornali italiani e stranieri; curiosa inversione dei consueti rapporti matrimoniali, che offrì lo spunto a una delle solite fantasie sarcastico-amaro-polemiche del Pirandello nel romanzo *Suo marito* (1911), poi lungamente non ristampato per riguardo della degna coppia. Infatti, i pettegolezzi e i sorrisi di cui furono oggetto, nulla tolsero alla rispettabilità sia dell'uomo sia della donna, anzi depongono a favore della buona armonia che regnò fra i due coniugi fino alla morte.

E le esigenze più femminilmente passionali, non estranee all'indagatrice del cuore umano in tanti romanzi? A proposito di uno del 1911, dove la protagonista fra varie tentazioni, finiva col rinunziare a un illecito e travolgente amore (situazione, anch'essa ritornante in molti romanzi di lei), così si esprimeva la Deledda in conversazione, e la Bisi Albini annotava: « Non ho mai capito perchè nei libri si descrivano sempre donne che cedono a tutte le tentazioni. Io credo di essere stata più vera. Anche le migliori fra noi abbiamo avuto momenti di turbamento, no? Nella nostra vita abbiamo incontrato uomini che per un istante ci fecero pensare ad ebbrezze di passione, abbiamo letto libri che hanno profondamente, per qualche ora, turbata la nostra psiche, no?, e abbiamo reagito, ci siamo ritratte sgomente al solo baleno di un pericolo, abbiamo ripreso serene la nostra vita di dignità e di dovere. La vita è così, no? ».

Parole di grande altezza morale; e somigliano troppo al carattere della Deledda, quale abbiamo tentato di tratteggiare nelle nostre note, per consentire al biografo di spingere oltre l'indagine, che finirebbe per essere, quanto vuota di possibili risultati, irrispettoso tentarla.

Eurialo De Michelis

BACCHELLI - DI PINO - DYSON
EMANUELLI - GIANNELLI

VETRINETTA

GIRONDA - LETTERE DEI MACCHIAIOLI
MARANGONI - RUSSO

RICCARDO BACCHELLI, *Il figlio di Stalin*, Milano, Rizzoli.

Jacob, nato da Stalin e Caterina Svanidze nel 1906, è l'oscura antitesi del padre. Schivo di onori, di pubblicità, di favori, cade prigioniero dei tedeschi nel '44 e muore... prigioniero dei russi. Bacchelli, ha scritto la storia di questa duplice prigionia, implicitamente analizzando i valori morali da cui essa è stata originata, entro cui si è svolta, fino alla esaltazione eroica della morte.

Il caso ha la sua importanza: Jacob e l'amico Sergio cadono in un'imboscata; ma è proprio *caso?* o non piuttosto fatalistica offerta di sè alla prova suprema, quella con cui Jacob, quasi inconsapevolmente, ha sempre desiderato misurarsi? Bacchelli non ha fonti precise sulla vita di Jacob, ma ne ha di ricchissime sul tipo umano che s'è scelto, in tutta la letteratura russa.

Jacob non è meno vero del padre Stalin, al quale preesiste (e, oseremmo dire, sopravvive) nella poesia della sua terra. Da ciò, un libro ricco di prospettive psicologiche, di altissima moralità, di nobili nostalgie, di pietà e di comprensione, forse ancor più che d'arte, essendo che certi squilibri di tono, durezze di passaggi, facilità ma non felicità d'invenzione, mettono accanto o di contro pagine di altissimo livello, ad altre che, non trattandosi di uno scrittore sorvegliato quanto Bacchelli, diremmo sciatte. Sarà più vero, che a Bacchelli qui poco interessano le suture narrative, premuto com'è da finalità urgentissime, che forse non comportano lo indugio della lima. Un Diogene che nell'imminenza di un'altra guerra mondiale cerchi affannosamente l'uomo tra le bestie (ed è qui ampiamente dimostrato, che non v'è bestia più feroce dell'uomo imbestiato), e che si proponga di additare ai più, quale e quanto sia il merito dell'annullarsi per essere veramente esaltato, è logico non abbia tempo di curare la propria veste. Ma non è caso che le pagine veramente risolutive siano bellissime, meditatissime, forse tra le migliori di tutto il Bacchelli. L'uomo esiste, dappertutto, tra i tedeschi e tra i russi; la bestia è ugualmente stanata, nell'uno e nell'altro campo. Tutto il problema dunque consiste nel mostrare quali tipi e modelli siano veramente umani o disumani: problema pedagogico assolto da un poeta. Vedi Biberfall, il comandante del campo tedesco, ridicolo come tedesco e comandante, un Chisciotte del pangermanesimo, Arminio e don Ferrante: muore, in una delle più belle pagine della letteratura moderna, (un grottesco straziante), come un eroe vero, riscattando, non il comandante nè il tedesco, ma tutto l'uomo, capace di assoluta dedizione all'ideale. Vedi Erg, il capo dei prigionieri russi, un fanatico pronto a tutte le ingiustizie per fanatismo e presunzione di giustizia: è il piccolo Stalin che alberga in ognuno. E, per contro, Sergio, il forte, sereno contadino russo, l'amico generoso, la ripetizione avvivata di cento modelli romanzeschi: che potrà non essere in tutto e per tutto uomo vero, ma è certo l'idea che vuol farsi dell'uomo, chi ama il proprio simile. Jacob, il mistico per tendenza ed esperienza, e un poco per atavismo, non è certo l'antitipo realistico, ma è tipo quanto basta, ed ha una sua sorda e indeterminata allusività, con un senso storico e simbolico perfettamente attinente alla problematica dei contrasti e ad una presumibile attesa degli sviluppi, nell'avvenire del popolo russo.

Scialbo? Per intenderci: taluni giudicano scialba la Lucia manzoniana. D'altronde la pennellata tenue o smorta, tra colori accesi e risentiti, finisce con il costituire un centro irradiante, vera fonte di luce, quasi un concentrato mnemonico del quadro. Allo stesso modo, Jacob non si dimentica, nè la sua segreta odissea nel campo russo, dove i russi lo odiano perchè non sanno da che cosa siano originati i pochi privilegi di cui gode; nè si dimentica l'indiretta rappresentazione del confuso stato men tale e morale dei tedeschi che stanno perdendo la guerra... prendendosela con le stelle, come eroi del Metastasio. Un libro, in ciò che ha da essere e vuol essere, bellissimo; un romanzo che, un po' ritoccato (per es., nella convenzionale figura della *seduttrice*), giudicheremmo il più bello e il più coraggioso del nostro tempo.

PIETRO ZANNI

ENRICO EMANUELLI, *La congiura dei sentimenti*, Milano, Mondadori.

Raggiunta meritamente la terza edizione, questo romanzo ha già dieci anni ed è, per così dire, fuori del tempo, come ogni opera che abbia la buona ventura di fondarsi sulla realtà umana, e il felice esito di concorrere al bene, senza proporselo come tesi. I sentimenti congiurano contro la ragione, e la ragione stessa non appare sufficiente a discernere il bene dal male: è quindi giustificata la presentazione publicitaria che parla di « quel tanto di irrimediabile che ognuno porta con sè e che di solito chiamiamo destino »? Per il raro gusto di andar oltre il concetto che eventualmente l'editore o l'autore stesso abbiano di un proprio libro (e senza entrar nel racconto dei delitti, dei suicidi, errori e penitenze di cui esso è tramato), basti citare le due epigrafi iniziali, per vedere, da un lato, quanto l'Emanuelli crede ancora che di energico e definitivo ci sia offerto, per la liberazione, dal libero arbitrio, dall'altro, come, vinta la ragione dai sentimenti, si possa sperare nella grazia (e scriviamo con la minuscola, perchè per una volta sia intesa, non come dono totale, ma come effetto di una preghiera o meditazione, che, durante il naufragio nel male, faccia pur pensare al bene, con nostalgia e rammarico: aiùtati per essere aiutato: forse la vera lezione del libro: utile, anche se non fosse coscienté, come si potrebbe pensare, per colpa della bandetta pubblicitaria). Dicono le due citazioni dedicatorie: « Les uns ont voulu renoncer aux passions, et devenir Dieux; les autres ont voulu renoncer à la raison, et devenir bêtes. Mais ils ne l'ont pas pu ni les uns ni les autres; et la raison demeure toujours, qui accuse la bassesse et l'injustice des passions, et trouble le repos de ceux, qui s'y abbandonnent; et les passions sont toujours vivants dans ceux mêmes qui veulent y renoncer ». (Pascal). — « ... Dio, considerate che noi non intendiamo noi stessi, che non sappiamo ciò che vogliamo, e che ci allontaniamo moltissimo da quello che desideriamo ». (S. Teresa d'Avila).

ENZO VALLI

GIUSEPPE GIRONDA, *Clotilde Rodio*, Roma, Casini.

Il ritorno alla « missione di scrittore » di un giovine dotatissimo, sarebbe da noi segnalato con molto maggiore soddisfazione, se potessimo accettare tutti, proprio tutti gli aspetti di questo ritorno. Egli che sa apportare al realismo una pietà d'indagine e un'acutezza di analisi psicologica che vanno logicamente da lui all'oggetto, e rappresentano quindi, come si suol dire, dono e messaggio, nella sceneggiatura del romanzo, ovvero nell'invenzione dei modi onde si estrinsecano le psicologie osservate, indulge a tutto un altro realismo, e quasi subisce azioni deteriori che l'oggetto osservato imponga a lui, osservatore. Diremo con malinconia: un altro scrittore di razza tradito dalla voglia di *far potente*, raro e memorabile, senza accorgersi che in queste povere scene, gli uomini manifestano debolezze molto usuali e risapute. Forse che Gironda, non risparmiandoci le più grossolane precisazioni, temeva non capissimo bene di qual sorta è la smania della sua veramente tragica protagonista? E tacendone qualche atto, non avrebbe avvalorato certi pensieri che serpeggiano sopraffatti dalle cose, eppur fanno più complesso, pietoso, legittimo il personaggio? Clotilde, moglie sciancata di un comunissimo parassita, disamata da lui, spera di riconquistarlo mediante *fatture* e assiduità morbose. Una Calabria assai più che verosimile, tanto presente e circolante come aria e condizione ambientale da farci rimpiangere che non sia più largamente impiegata, è di sfondo. Diversamente da altri critici, che credono loro unica funzione leggere e accertare il limite, senza impancarsi a consiglieri, noi sentiamo di dover dire al Gironda, che questo suo romanzo, con pochi tagli (e meglio se con qualche rattenuta e sofferta indicazione, piuttosto che con precisazioni compiaciute), sarebbe un bel libro, non indegno dei modelli confessati — da Verga ad Alvaro —, e originale nel mitizzamento e nella sintesi.

PIETRO ZANNI

G. GIANNELLI e S. MAZZARINO, *Trattato di Storia romana*, Roma, Tuminelli.

Mentre attendiamo la recensione affidata a un illustre specialista, diamo notizia della pubblicazione di un'altr'opera che fa onore agli studi storici italiani. Il primo volume, riguardante l'Italia antica e la Republica romana, è stato curato dal Giannelli; il secondo, in preparazione, su l'Età imperiale, è del Mazzarino. I due volumi sono congiuntamente dedicati a L. Pareti « con devozione di discepoli, con affetto di amici ». La scuola del Pareti, mentre il Maestro sta terminando la sua grande Storia di Roma, e lavora per l'Unesco a un vastissimo periodo della Storia Universale, fornisce agli studiosi preziosi strumenti, che superano di gran lunga l'importanza di *sussidi universitari*, quali vorrebbero classificarli gli autori, con eccessiva modestia. Ai lettori d'*Idea* è direttamente nota la problematica fitta e vigile, nuova e controllatissima del Giannelli, e la sua sostanziale autonomia o indipendenza dalla visione storica del maestro, anche recentemente affermata in queste pagine, con le recensioni al Pareti (piace rammentare inoltre, lo studio da noi publicato in opuscolo: « Guerra fredda nell'età delle Puniche »). Si può esser dunque certi che un trattato del Nostro, che pur abbia fini di propedeutica e di fiancheggiamento dei corsi universitari, è un libro che investe in lungo e in largo, e nelle più riposte profondità tutta la condizione presente della critica storica romana. Il trattato che consta di una introduzione e cinque parti, si apre con un capitolo riguardante i « Problemi del periodo delle origini », « Le fonti per la storia dell'età rep. », la « Cronologia », la « Geografia dell'Italia antica », la « Bibliografia generale », nelle sue minute e accuratissime sezioni: Gli studi di st. rom., Repertori geogr., Enciclopedie e collezioni, Fonti in generale, Fonti archeol., Fonti numismat. ed epigraf., Fonti scritte primarie, Fonti scr. second., Opere generali di st. rom., Antichità pubbl. e priv., Vita sociale ed econom., Geografia e carte dell'It. ant., Riviste e periodici di St. rom.

Senza ricalcare l'Indice per le parti successive (I. Le civiltà italiane della Preist. e della Protost. e le origini di Roma; II. La repubblica romana e l'Italia; III. La politica mediterranea di Roma; IV. La crisi... i regimi personali; V. Cesare e la fondazione della monarch. univers.), si può dare globale assicurazione che anche esse, nel disegno ampio e perfetto, nella trattazione analitica, forniscono un modello di pubblicazione erudita, e il prezioso repertorio bibliografico e problematico, che ognun sa quanto sia indispensabile alla Scuola Superiore: infatti, tutti i capitoli sopra citati sono conclusi da pagine di « Bibliografia e Problemi », che costituiscono una guida facile e precisa e quella agevolazione confortante che, ai nostri tempi, dovevamo ricercare in pubblicazioni straniere, le quali, tra l'altro, non tenevano sempre nel debito conto ed onore, l'enorme contributo italiano agli studi relativi.

Piace affermare che siffatti lavori rappresentano il tessuto connettivo e il solvente, che garantiscono vita e conservazione a tutta la scuola storica italiana, culminante nelle grandi opere e nei nomi insigni dei Maestri che tutti conoscono, ma troppo spesso costretta a ricorrere a strumenti quotidiani di lavoro, incongrui con l'indirizzo del nostro pensiero, quando non invidi della nostra gloria passata e della nostra fatica presente. Si augura agli Autori e all'Editore la fortuna meritata (sarà più che sufficiente quella toccata al *Trattato di Storia greca* dello stesso Giannelli), e si aspetta con grande fiducia e curiosità la parte dedicata all'Impero Romano, in cui il Mazzarino, già segnalato specialista, si appresta a darci uno strumento di lavoro tanto più raro e prezioso, quanto meno è stato esplorato il campo corrispondente.

V. C.

LUIGI RUSSO, *La critica letteraria contemporanea, I, Dal Carducci al Croce. Ritratti e disegni storici, Serie II, Dal Manzoni al De Sanctis*, Bari, Laterza.

Rispettivamente in terza e seconda edizione, tornano i noti e fortunati libri del Russo « sempre irato, ma maligno mai », tornano « le irruenze e i maltrattamenti critici, dei quali, a dire il vero, il primo a crucciarsi » sarà, come egli dice in dedica, proprio Lui.

Gli altri due voll. de « La critica ecc. », di cui verosimilmente si può aspettare la terza edizione, comprendevano: « Dal Gentile agli ultimi romantici », « Dal Serra agli ermetici ». Inalterato nelle sette parti dedicate al « Carducci critico », ai « Maestri della vecchia scuola storica », a « Michele Barbi e la nuova filologia » (che a noi appare utilissimo tra i più utili, ed anzi fondamentale), alle « Tendenze metodologiche della critica contemporanea », a « La critica letteraria del Croce e il nostro storicismo », a « Il Croce e la storia della letteratura », a « Lo svolgimento dell'estetica crociana » (seguono *Annotazioni e documenti*), questo volume è stato aggiornato nelle note, e, per avvertenza dell'A., vuol essere integrato dai tre saggi sul Croce: *Polemica col maestro* ('49), *Conversazioni con B. C.*, *Nuove conversazioni* (scritti dopo la morte del C., e tutti e tre raccolti nel *Dialogo dei popoli*, Firenze, *Il sentiero*, 1953).

•

Le quattro serie di « Ritratti ecc. » di cui si ripubblica questa II con aggiunte, comprendono: I. Dall'Alfieri al Leopardi (2.a ed. 1953); III. Studi sul Due e Trecento (1951); IV. Dal Carducci al Panzini (1953).

Predominano nella II serie, anche come importanza, gli studi manzoniani, ove tra l'altro, assai prima della resipiscenza crociana, il Russo, rispetto al noto dilemma (Manzoni *poëta an orator?*), si professava per la valutazione più giusta e consacrata, ma con novità sottili di linguaggio e di riferimenti. (« ... si vorrebbe obiettare che ci sono pur le parti satiriche del romanzo, e chi dice satira, dice difesa e programma di un qualche ideale. E per questa parte non si dovrebe poter negare il tono oratorio del romanzo (e questa è la tesi del Croce). Ma si osservi bene: la satira del romanzo [...] ha il suo nascosto afflato poetico [...] è potenziamento dell'uomo stesso nelle sue reticenti possibilità divine... ».

Gli altri capitoli, dal V al IX, sono dedicati a « Le *Confessioni di un italiano* del Nievo », a « La letteratura narrativa della nuova Italia », a « La carriera mentale di F. De Sanctis », a « La Storia » del De Sanctis », a « I saggi critici ».

•

GUIDO DI PINO, *La polemica del Boccaccio*, Firenze, Vallecchi.

Questo libro di Guido Di Pino esce alla distanza di circa un anno dalla pubblicazione degli altri due suoi volumi, « La figurazione della luce nella Divina Commedia » e « Linguaggio della tragedia alfieriana e altri studi », editi ambedue dalla Editrice « La Nuova Italia », a pochi mesi l'uno dall'altro. Ed è questo il più chiaro segno del fecondo lavoro dello studioso, che data dal 1934 e che si è venuto via via arricchendo di notevoli e proficui lavori sul Pulci, sul Petrarca, su Giovanni Cavalcanti, sul Gozzano, tutti particolarmente fertili di utili proposte e di felici approfondimenti critici, In questo volume da poco uscito, l'autore segue lo stesso moderno metodo di lettura, imperniato non solo su frequenti citazioni, ma pure su interessi culturali, ambientali e storici, da lui seguito nelle precedenti opere. Un metodo nuovo, per cui il Di Pino si dimostra ancora una volta critico sensibile ed attento alle più segrete vibrazioni della poesia.

« La polemica del Boccaccio » appare diviso in due parti: nella prima, che si intitola « La polemica delle forme e l'accertamento della poesia », e che consta di due capitoli, ciascuno a sua volta diviso in cinque parti, l'autore esamina le opere boccaccesche anteriori al « Decameron », nelle quali egli scorge soprattutto « una liberazione antiletteraria, implicitamente polemica contro le intenzioni culturali delle rispettive favole »; nella seconda, che si intitola « La polemica del *Decameron* », appare compiuto al critico, nell'opera maggiore del grande Certaldese, quel « trapasso inventivo della favola alla storia », che si era iniziato nelle opere precedenti, e tale trapasso si manifesta secondo lui attraverso un profondo dissidio tra l'antico e il moderno, tra il medio evo e l'età nuova, tra lo scrittore e l'età sua. E' questa per il Di Pino la « personale polemica » del Boccaccio, tutta tramata di amarezza, che si rivela soprattutto nella introduzione alla quarta giornata, nel « proemio » e nella « conclusione » del libro; e di tutte le novelle tragiche del *Decameron* la più dichiaratamente polemica appare al critico quella di Ghismonda e Guiscardo, ossia la prima della quarta giornata, di cui egli ci dona una sottile analisi. La novella di Nastagio degli Onestī è indicata poi quale « punto di liberazione della poetica boccaccesca dai miti culturali dell'età di Dante ».

Dall'esame di queste, come di altre novelle esemplari, il Di Pino giunge infine a determinare quella che egli chiama l'« intonazione media » della scrittura boccaccesca.

BRUNO LUSARDI

M. MARANGONI, *Capire la musica*, Milano, Garzanti.

GEORGE DYSON, *Storia della musica*, Torino, Einaudi.

L'Autore di *Saper vedere* e di *Come si guarda un quadro*, opere che centrarono perfettamente il gusto di un'età, al punto che possono ritenersi esemplari e rappresentative di essa, tenta oggi una incursione nel campo della musica. Ha titoli e li esibisce (pag. 187: una garbata paginetta di musica da lui scritta nel 1902, e qui riprodotta a dimostrazione del *connubio melodico-armonico*); ha idee, e le espone con il calore polemico di un'estrema difesa. L'avanzata del *contenutismo* lo esaspera e gli suggerisce anche questa crociata ad esaltazione della *forma;* ma, a parte il fatto che il M. questa volta dovrebbe finire con l'asserzione certamente poco *popolare*, che l'intelligenza integrale della musica è riserbata ai tecnici o competenti, crediamo di poter pronosticare fieri assalti contro questo libro anche e soprattutto perchè i tempi e gli orientamenti generali del gusto non gli sono incondizionatamente favorevoli. E' ad ogni modo un libro stimolante, che suscita obiezioni ad ogni pagina, corso da un capo all'altro da torrenziale musicofilia, ricco di contraddizioni che già contengono gli estremi di un dialogo. Giudizi, aneddoti, impressioni si susseguono in un impiego spesso limitato o arbitrario, ma sempre con l'urbanità conversevole, che dà agio alla replica e alla rettifica utile. Il M. è un adoratore del ritmo. Non si potrà disconoscere che, dunque, ama uno degli aspetti più sostanziali e raffinati della musica. Ma poichè non ci pare che definisca accettabilmente la sintesi di tutti gli altri elementi onde la musica consta, diremmo che ha anche fallito il còmpito di mostrare qual sia la *forma* peculiare a quest'arte. Così come riteniamo arbitraria la pretesa che la musica non debba suscitare immagini esaurendosi in pura musicalità, che è assunto teoricamente affascinante, ma pur sempre in contrasto con la storia stessa di quell'arte, che in mille casi non visse separata dalla poesia e quindi dall'immagine, dal simbolo, dalla significazione risposta o dichiarata.

•

Incomparabilmente più moderna, anche se risale al 1932, la *Storia* del Dyson risponde a una richiesta del tempo nostro. Senza preoccupazioni estetiche, ma ricca di giudizi precisi, è piuttosto storia delle società per cui la musica nacque, e negazione dell'autonomia. Tale studio, che quattro lustri addietro si sarebbe trovato precluso ogni buon successo in una cultura bloccata dagli eccessi del crocianesimo, poteva ben nascere in Inghilterra, ed ivi garantirsi da un pericoloso sovrappiù di socialità di evidente origine marxistica, affondando le radici in tutt'altra autonomia: quella, diciamo, insulare, di una storia che spesso fu — per dirla musicalmente — il contrappunto della storia continentale. La ristrettezza del campo di osservazione conduce talvolta il Dyson ad errori di valutazione (per es., a proposito del Purcell), ma l'attitudine ad approfondire piuttosto che a spaziare, produce ugualmente osservazioni ed accertamenti di soddisfacente validità universale. Poichè il D. vede la musica come « rituale collettivo », è ovvia constatazione che dedichi le pagine migliori alla musica religiosa. Ma ogni capitolo (II, *Musica di corte e da camera;* III, *Il teatro;* IV, *La musica strumentale*) contiene pagine ricche di lieviti. Probalistico e inutilmente profetico il capitolo ultimo, ma congruo con le idee che fanno di questo utile libro, non tanto una Storia della musica, quanto una propedeutica di princìpi, certamente discutibili, ma non in tutto nè sempre elusivi del vero, e mai superficiali.

GINO LUZI

***Lettere dei macchiaioli*, Torino, Einaudi.**

Una raccolta curata da L. Vitali. Fattori, Signorini, Lega, Cecioni, Sernesi, Abbati, Borrani, Banti, De Tivoli, Costa, Cabianca, Zandomeneghi: lettere dei macchiaioli e dei loro amici. La testimonianza di un piccolo mondo, ristretto di idee critiche, ricco di volontà d'essere, qui perfettamente autocommisurato appunto a ciò che poteva essere e che poi fu. Oltre le sopravvalutazioni e le stroncature, la realtà dei macchiaioli ci si offre con il più seducente garbo umano, o forse con precisione di toni che supera quella volutamente approssimata dalla loro pittura. In un mondo sordo alla ragione della loro arte, i macchiaioli affermano una loro spicciola e commovente realtà, non diversa che in volume o peso, da quella di ogni artista che vada contro corrente. Ma, più che il piglio eroico (come quello di un Costa: « ...io sono qui a coltelli con la sporca canaglia, quasi solo, e per quanto l'odore che questa tramanda nella lotta non sia buono tuttavia la lotta mi interessa, e no ho perfino dei godimenti; perchè essa canaglia è forte e potente »), più che la parte di « maledetti » perseguitati, che molti credono necessaria e congeniale agli artisti, colpisce la modestia e la semplicità di artigiani, che pensano alla loro piccola bottega, e si dolgono di non poterla ampliare per mancanza di veri clienti, e si accontentano di premi che farebbero sorridere, oggi (« ... il mio ritratto (pare) che anderà nella collezione di quelli che figurano nella galleria degli Uffizi. Vedi bene che un raggio di luce splendida e sincera qualche volta apparisce. Coraggio, lavora, non avvilirti, disprezza i deboli e i cortigiani; fai una pittura tua individuale e affronta le soffe renze e la tua via sia onesta, dovere, lavoro e famiglia ». Fattori a Micheli, 1907).

W. L.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
TIP. ED. ITALIA - ROMA - Via del Corso 20-21
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879-270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 5 - ROMA, 31 GENNAIO 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63964

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

PAPINI E IL DIAVOLO

Omettiamo per titolo « Il diavolo di Papini? » Diavolo buono (non « un buon diavolo»), questo, tuttavia, con cui conchiude l'avventura religiosa dello scapigliato letterato fiorentino. Poichè qui avviene l'inverso che nelle cause di canonizzazione, dove l'ufficio dell'*advocatus diaboli* è di sollevare dubbi su la santità del candidato agli altari: Papini, invece, si è fatto difensore del diavolo in persona, sembrandogli che la leggenda lo abbia fatto peggiore, in realtà, di quanto i documenti ci attestano di lui.

C'è un po' in tutto il libro, in verità, dato il carattere cerebrale delle cose papiniane, il senso di una tesi presa a freddo, per il gusto di *épater* il lettore, cattolico o non cattolico che sia: chè, tanto, si ha un bel dire che oggi alle « diavolerie » nessuno crede più, ma sta di fatto che tutti hanno sempre paura, quando si accingono a qualche impresa, che il Diavolo ci metta la coda.

Se il libro di Papini si esauriva in un'esercitazione letteraria, non avrebbe sollevato l'interesse e le discussioni che ha suscitate. Ma esso finisce con l'investire della tesi sul serio il difensore, al di là delle bravure logiche e delle divagazioni erudite, che pure ne formano la parte maggiore, e — quel che conta di più — finisce col trascinare il lettore in quell'oceano senza sponde ch'è il problema del *male*, oggi, più che in ogni tempo trascorso, vivo e assillante. Papini ha toccato, così, il *punctum dolens* ch'è al centro della letteratura contemporanea (basti un nome: l'ultimo Camus; ma Papini non s'inoltra in quest'esame che impegna oggi, più che la letteratura, la filosofia).

Il libro, con la serie dei suoi capitoletti generalmente brevi, e quasi staccati, come appunti raccolti in occasione di varie letture, si legge piacevolmente, ed è anche utile per notizie poco divulgate. Non tutti conoscono, ad es., le incertezze e varietà di opinioni dei Santi Padri, dei Dottori e dei teologi in generale, su la persona di Satana, su le cause della sua rivolta, su le sue relazioni con l'uomo e con Dio. Per cui l'Autore può concedersi, protetto da sì grandi nomi, una certa libertà d'interpretazione dei testi, e presentarci il grande Nemico sotto un aspetto, potremmo dire, più umano: più conformato, cioè, alle intenzioni della sua tesi. Abitualmente, infatti, viene attribuita a Satana come movente della sua ribellione, la superbia, la quale è stata posta perciò come il primo dei peccati capitali contro Dio. Ma già Suarez si mostrò insoddisfatto di questa teoria, sembrandogli che Lucifero, proprio per la superiorità della sua intelligenza, non potesse cadere in tale grossolano errore d'ignorare l'infinita distanza che era fra lui, non ostante la sua perfezione, e Dio suo creatore. Più verosimile, sembra, quindi, al Papini, l'opinione, espressa già da alcuni teologi, che la rivolta di Lucifero fosse determinata dalla gelosia per l'uomo, che a lui fu rivelato come prescelto per la futura Incarnazione del Verbo. Avrebbe voluto essere adoperato lui per quell'incarnazione! Il che, a dir vero, non sembra aver molto senso, se il Cristianesimo è tutto incentrato nel fatto dell'Uomo-Dio, che dà al mondo storico umano un preciso significato. Pure, non si può negare che in quella ipotesi c'è il vantaggio di collegare il dramma di Satana al dramma stesso dell'uomo, e di spiegare quella presenza del Serpente, tentatore di Eva, che non si comprende, se no, come compaia là, in quel Pardiso terrestre, dove ancora domina l'innocenza. Naturalmente, questo punto verrà meglio in chiaro dopo il Nuovo Testamento: chè nell'Antico neppure si fa parola della creazione degli angeli prima di quella del mondo in cui fu posto l'uomo (benchè di angeli come ministri di Dio si parli in più luoghi).

In questo modo, la posta tra Dio e il Maligno torna ad essere, come già nell'Antico Testamento per Giobbe, l'uomo. Il grande dramma, fondamentalmente umano, espresso col Cristianesimo, minaccia — se non m'inganno — di allargarsi troppo più su e di sconfinare in una sfera soltanto teologica. Il dramma coinvolge, infatti, più ancora dell'uomo, Dio stesso, il quale si sentirebbe, come Papini suggerisce, « responsabile, per la sua parte, in quel che avviene alle sue creature », poichè « Egli le ha create in quel dato modo, e le ha poste in una realtà da lui creata, dove tutto è possibile, e perciò da Lui ogni cosa, mirabile o terribile che sia, ha la causa e il principio » (pp. 77-78).

Non non possiamo e non vogliamo metterci in questi discorsi, dove si parla di « causa » e di « principio », che son concetti ambigui e pericolosi. E ci guarderemo bene dall'ingarbugliarci in quel terribile problema del male, ch'è stato e sarà sempre il tormento dell'umanità in ogni tempo. Il filosofo cattolico, a un certo momento, per non rompersi il capo, fa punto, e rimandando il mistero a una Rivelazione ulteriore si contenta dei dati che bastano allo scopo della sua vita quaggiù. Dio ci ha creati liberi, e la caduta è anch'essa una prova della libertà, in noi come in Lucifero. — Chi vuole, insista pure: se la libertà più veramente tale è nel bene, non nel male, perchè Dio non ci ha dato quella ch'è la più vera (come ai Santi e ai beati in Paradiso)? Il concetto di *prova*, che Dio esige da noi, come arbitri di una scelta (assurda, per chi ben consideri) fra Lui e Satana, non implica già un giudizio negativo del Creatore su l'opera Sua? — Ma a noi cristiani basta sapere questo: che Dio ci ama, e che ci chiede di riamarlo con tutta l'anima nostra. Verrà un giorno in cui comprenderemo perchè a noi, in questa vita, la luce non è visibile senza l'oscurità ch'essa pur fa dileguare: ossia, perchè il bene è sempre quaggiù una lotta contro il male.

Temo che Papini, per avvicinare le sue *dramatis personae*, le antropomorfizzi entrambe più di quanto può permettere una semplice analogia di sentimenti. Se il nostro Dio ci ama, noi dovremo, sì, pensare che a Lui rechiamo dolore con le nostre colpe, ma questa « affettività » non potrà essere nello stesso senso in Lui come in noi. Il dolore di Dio, invece, per Papini, diventa tragico addirittura: « La vita di Dio, come quella dell'uomo, è dunque tragedia (...). Il castigo di Lucifero divenne, in altra forma, il castigo di Dio (...). Lucifero fu condannato alla pena più atroce: quella di non poter amare. Dio è condannato a una pena quasi altrettanto crudele: ama senza essere riamato: può condannare, ma non può odiare. Egli ha condannato Lucifero, ma non può odiarlo, nè potrà odiarlo mai. L'ha precipitato nell'abisso, ma al di sopra di questo abisso di orrore, v'è un abisso ancora più profondo, ch'è l'abisso del suo amore. Forse egli ama Lucifero, ora, più di quando l'Angelo prediletto splendeva nell'Empireo al suo fianco. Ma l'amore che si porta a un infelice, al più disperato fra i disperati, è, per necessità, un doloroso amore, amore di compianto ed angoscia » (pp. 83 ss.).

In questo modo, anche la Passione di Cristo su la terra diventa un episodio, un episodio soltanto, di una passione che precede e segue quella della Croce. Il che, se pure non manca, per la sua grandiosità, di qualche attrattiva, non va, ci sembra, senza inconvenienti. Anzitutto, questa tragedia inserita nella vita di Dio non minaccia di farne una « teogonia », una specie di storia metafisica, che viola l'assoluta trascendenza del Dio creatore? Egli, infatti, per questa storia, deve accogliere in sè un sentimento che Gli viene da fuori di Lui, quello del dolore procuratoGli dalla ribellione, e dal desiderio, conseguente, che tal dolore abbia un giorno (se così è lecito dire) a cessare. Dove, poi, affiora un altro e non meno intricato problema: la Passione di Gesù in terra ha portato di conseguenza la redenzione dell'uomo, dell'uomo soltanto, non già anche quella di Satana. Come mai?

Per la redenzione di Satana, dice Papini, Dio non può nulla (ivi). Perchè? è forse un limite della sua potenza, ovvero è un limite ch'Egli stesso pone alla sua volontà? In questo caso, non già non *può*, ma non *vuole*. Ma neppure Satana, dice, può nulla da sè. E questo sembra più chiaro: anche troppo, chè, anche per Satana, prima del potere è questione del volere, e, se volesse redimersi, già non sarebbe più Satana, il Male in persona. Poichè c'è pure questa grande differenza fra il peccato di Satana e quello di Adamo: *spoliatus in gratuitis, vulneratus in naturalibus*, l'uomo resta ancor capace del bene e del perdono; Satana, non già. La sua rivolta contro Dio è continua: egli impersona la rivolta stessa. Quello di Adamo fu il peccato originale per l'umanità intera, ma quello di Satana esprime l'origine stessa del peccato.

Di qui la differenza anche dei due atteggiamenti del cristiano: verso Satana, da una parte, e verso il peccatore dall'altra. Il cristiano deve imitare Gesù che ama il peccatore, tanto da paragonarsi al pastore che lascia le novantanove pecorelle per andar in cerca della centesima smarrita, e assicura che in Cielo è più letizia per un peccatore che si converte che per cento giusti rimasti fermi nella grazia. Questo, perchè, nell'uomo, nessuno è soltanto peccatore, ma ognuno serba nell'interiorità più nascosta un segno, sia pure illanguidito, della sua divina provenienza. E questo basta talora, per riportar l'uomo, aiutato dalla Grazia, al pentimento e alla conversione. Il cristiano ha, anzi, questo compito « missionario »: di non pensare alla salvezza dell'anima propria senza pensare, insieme, alla salvezza dei suoi fratelli. Son famose le parole di S. Paolo a questo proposito, disposto sin quasi a perdere l'anima propria pur di salvare le anime per Cristo.

Continua a pag. 2. **Armando Carlini**

SOMMARIO

Ritratto di Luigi Foscolo Benedetto

Esistono, per nostra buona fortuna, dentro il fitto e confuso panorama della cultura odierna certi strani e importanti fattori che ne determinano ancora la vita e sono, nei limiti imposti all'umano destino, garanzia di avvenire. Non si vuole ora alludere ad una generica « vocazione » letteraria, all'impegno che la critica continua ad esigere — col sacrificio della fortuna pratica — da studiosi vecchi e giovani. E non è neppure ad una pretesa *allegria* e novità di indirizzi che rivolgiamo l'attenzione. Quanta allegria sia rimasta nei vessilli foggiati durante cinquant'anni dalle varie scuole letterarie, non occorre dirlo; basta guardarsi intorno. Dentro l'arcobaleno, che sembrava infinito, del crocianesimo, a dir poco due generazioni di idealisti e storicisti inquieti tentano disperatamente di darsi la mano, impauriti dal rombo di nuove burrasche estetiche. Gli spiritualisti ortodossi, più o meno venati di cattolicesimo, non sanno praticamente dove rivolgersi. Rimangono i professori onesti, gli intransigenti della critica pura, che ogni giorno devono difendersi da accuse di formalismo; i saggisti e gli psicologisti di scuola francese, qualche impacciato esistenzialista, e infine i giovani filologi dottrinari o « militanti », divisi per gusti, necessità ed esigenze, che ormai accomuna — questo sì — l'intimo scetticismo e la delusione delle passate avanguardie..

Ma al di fuori e al di sopra delle varie caste culturali ora accennate, c'è una ristrettissima categoria di studiosi i quali, appartati per indole e missione, ignari del bel tempo e del cattivo osservato nel *milieu*, vengono per lo più confusi per « specialisti », giacchè i loro contributi sembrano destinati a pochi, e pochi possono seguirli. A interrogarli, a coinvolgerli ai destini e agli interessi esterni della cultura, del resto, nessuno ci pensa. Eppure, sono essi, in effetti, a restituire, anno dopo anno di ricerche, il vero senso della nostra civiltà spirituale.

Uno di questi uomini è Luigi Foscolo Benedetto.

Prima di essere uno studioso, diciamolo subito, Benedetto è un carattere. C'è già nella sua indole, interamente svelata, la descrizione delle qualità di storico, critico e interprete, che ci sarà dato di osservare. Si tratta di un carattere da non confondere col cosidetto « temperamento » ostentato chissà da quanti per polemica: un carattere che si potrebbe documentare in pieno nella storia della cultura d'oggi.

Nulla di meglio per accertarsene, che leggere in questi giorni il proemio alla monumentale, raccolta di « pagine varie di critica e di storia », radunate sotto il titolo: *Uomini e tempi* (Riccardo Ricciardi editore, Milano-Napoli, 1953). Benedetto è tutto qui, col suo cuore e col suo spirito, dopo cinquant'anni quasi di lavoro applicato a due letterature, a infiniti problemi di lingua, di testo e di storia d'ogni tempo. Conviene ascoltarlo. « Mi sono sempre messo tutto intero in tutto quello che faccio e non era certo necessario questo nuovo libro perchè i lettori sapessero il mio *segreto*; che cosa abbia sorretto la mia tenace fedeltà agli studi storico-letterari mentre ha tanti campi lo scibile di ben più potente attrattiva, a che cosa si debba il fervore *infaticabile* (adopero la qualifica donatami da un caro discepolo) che si ha la bontà di riconoscermi. Credo di essermi già autodefinito abbastanza — per chi non sia un cieco pedante — con opere come *La Parma di Stendhal* ». E ancora: « Ciò che ci definisce, ciò che fissa il nostro destino, non sono, come solitamente si crede, le nostre idee, ma è la nostra sensibilità, è la natura delle emozioni a cui consapevolmente o inconsapevolmente aspiriamo come al solo vero compenso del nostro agire. Non c'è stato, ben s'intende, alla base della mia attività di studioso un sentimento solo: sono stati anche per me dei grandi stimoli il fascino della verità, l'orgoglio dello specialista, il senso di responsabilità del cattedratico; si può anche pensare, per certe ardimentose ricerche ove fu per anni impegnata la mia giovinezza, all'amore del rischio e dello sforzo che era in quelli della mia generazione. Ma il vero *mot de l'énigme* — quello che appare assai bene anche da queste pagine — è il mio senso romantico del passato. L'emozione che mi attira di più ed in cui intravedo il mio maggiore compenso è la gioia di ritrovare delle anime e di ricostruire delle atmosfere. Per questo, per questo soprattutto, amo le letterature e i documenti della storia; per questo amo tanto l'erudizione e la vorrei quanto più è possibile sterminata... ».

Gli togliamo la parola di bocca molto malvolentieri; ma solo per scegliere alcuni aspetti di questo straordinario carattere. Benedetto è un uomo fuori del tempo? E' certamente uno studioso che non sente alcun fastidio, anzi prova un'intima gioia nell'affermare il valore perenne del metodo storico, che si diffuse dopo il '70, particolarmente a Torino, con Renier, Graf e Novati. C'è nel suo volume appunto la bella prolusione al corso universitario del 1951, tenuta a Torino, che lo attesta, con un impeto non solo sentimentale. E se i ricordi dei vecchi maestri riempiono di commozione l'antico discepolo, non meno forte e vibrata è la certezza, che dentro il suo lavoro siasi trasfusa in fede pratica e quindi in risultato effettivo della sua vita la serietà assoluta nel lavoro scientifico predicata e attuata cinquant'anni fa. « Mi ha trasmesso — egli dice — quello che c'era ancora di romantico, quello che c'era di religioso nel suo positivismo programmatico. Metodo storico? Lotta di metodo storico e di metodo estetico? Positivismo e idealismo? Con quelle vecchie espressioni che a noi non dicono più nulla di vivo non si definisce lo spirito che si respirava in quelle aule. Bisogna dire amore della verità, culto della scienza e della storia, presentimento che Scienza e Storia si assommano nell'unico concetto di Vita... ». Perciò, il suo rimpianto dei metodi di Graf e Renier non nasce tanto dal desiderio di una erudizione che i nostri tempi talora rifiutano, quanto dalla constatazione che sia venuto lentamente smarrendosi ogni impulso e pel ogni dignità nello storico della letteratura. Sul bel pavimento una volta unito e liscio egli comincia a vedere le crepe. Non c'è nulla che vinca l'uggia di certi sistemi, sembra voglia aggiungerci, ma alla *storia*, alla storia bisogna crederci se si vuol continuare a vivere. Osservate, di passata, questo moto di impazienza, di chi appunto non vuol perder tempo a seguire le cosidette « crisi della storia » che ci affliggono: « è diventata strabocchevole, allucinante, la quantità degli scrupoli che i filosofi hanno saputo creare — forse giustissimamente — intorno all'idea di storia ed al problema storiografico ». I moti di impazienza di Benedetto, del resto non si contano, e trovarli riferiti a uomini di diverse idee o metodi, è talora gustoso. Come quando egli « freme » nell'udire mettere in dubbio la

Continua a pag. 3.

Giacinto Spagnoletti

SIMULACRI E REALTÀ

MEDICINA ED ELISIR

Di medicine per il corpo c'è una produzione prodigiosa. Ogni giorno un nuovo farmaco, un siero, un vaccino, un antibiotico, vengono a darci, o a prometterci, la guarigione, la salute, la longevità.

Per contro, nessuno pensa alle medicine per ***l'anima****; e di quelle vecchie si ride. In questi ultimi tempi gran voga ha avuto è vero la psicanalisi. Non è qui il luogo di discutere intorno ad una teoria che ha avuto esaltatori molti e qualche detrattore. Un effetto tuttavia sull'opinione pubblica lo ha certamente prodotto. Ad esso accenna un pensatore inglese il quale esamina il problema con occhio nuovo.*

Qualunque sia, dice, il significato reale delle teorie psicanalitiche sui complessi e sulle inibizioni, sta di fatto ch'è venuta diffondendosi la opinione che la vergogna, il rimorso sono sentimenti pericolosi e nefasti. L'umanità ha tanto faticato a sormontare quel sedimento e quel desiderio di nascondere o di dissimulare, che la natura e la tradizione universale hanno scavato in noi nei riguardi della viltà, della impudicizia, della menzogna e dell'invidia. Ora, ci si dice di esporre alla luce del sole queste cose, e non per far nascere in noi un sentimento di umiltà, ma con il pretesto ch'esse sono naturali, e che quindi non è il caso di vergognarsene. « Tuttavia, a meno che il Cristianesimo non sia completamente falso, il concetto che noi abbiamo di noi stessi dei nostri momenti di vergogna, deve essere il solo realmente conforme alla verità, e la società pagana stessa ha sempre considerato la impudenza come il « nadir dell'anima ».

In altre parole, nel tentativo di estirpare la vergogna, noi abbiamo annientato uno dei rifugi dell'anima. Gran virtù la franchezza, ma quella di chi è disceso più in giù della vergogna, è una miserabile franchezza.

Accettabile o no questa critica della psicanalisi, non può negarsi tuttavia ch'essa concorre con altre suggestioni a farci perdere il senso del peccato. Sembra che noi non facciamo più parte di quell'uditorio al quale il Cristo rivolge la sua parola di salvezza, perchè nulla vi è da salvare dove non esiste la colpa, tranne quella di credere alla sua impronta sulla nostra umana creta.

L'uomo dunque non è malato, non è caduto, non è colpevole.

Perchè allora dovrebbe curare se stesso? Vecchie fole, il rimorso, il sentimento, la vergogna di sè e del male compiuto. E sono ammalati immaginari quelli che si arrovellano nel cercare tra le pieghe della coscienza i labirinti dei vizi capitali.

Questo sanissimo uomo tuttavia si macchia di delitti e si contamina di vizi, si ricopre di viltà. Questo sanissimo uomo che rifiuta ogni medicina perchè appunto non è malato, conosce la disperazione; il disgusto della vita e giunge persino ad annientar se stesso. C'è sì qualcosa che ricerca affannosamente ma non è una medicina, è un elisir. Un elisir che getti nelle vene la gioia di vivere e di peccare, che scavi la brama e la colmi, che converta l'amaro in ineffabile dolcezza, che tramuti la debolezza in vigore: ecco ciò che l'uomo chiede oggi con speranza e con ira.

Ma codesto elisir è sempre stato nella coppa della favola. E sono favole la politica, la scienza, la filosofia che lo promettono. La corruzione dell'uomo non può essere nascosta neppure dalla più ermetica ipocrisia, perchè l'ipocrisia stessa è piaga purulenta ed indica dov'è il marcio più profondo.

In una società che si abbevera di elisir, la buona novella è irrisa, perchè essa presuppone la coscienza della malattia mortale, ed è promessa di guarigione soltanto per coloro che credono nella terribile legge del peccato. Quei rimedi che l'esperienza cristiana è venuta creando sono buttati uno ad uno come ritrovati di ciarlatani. La mortificazione, il pentimento, il rimorso? Pestifere invenzioni di cervelli malati. Ben altro occorre. La industria dell'illusione e della sofisticazione è all'opera per preparare elisir sempre più nuovi, nei quali un po' di filosofia dà il profumo ed un tantino di scienza il frizzante. Ma di che filosofia e di che scienza si tratti è presto detto: quanto alla prima, si pensi ad aforismi sbocciati dalla lubricità, e circa la seconda si immaginino congetture sulla possibilità di confezionare pasticche di immortalità da godersi in una giungla o in un giardino zoologico.

Varius

"TUTTE LE POESIE" DI TRILUSSA

Tanto si può riformare un'edizione, tanto se ne può mutare il volto, da fare di essa un'opera del tutto nuova, almeno nella "tonalità". La riflessione nasce spontanea dal confronto tra il volume di Poesie trilussiane, che vide la luce nei I classici contemporanei italiani appena nel novembre 1951 (e di cui mi occupai su queste stesse colonne), con la recente quarta edizione che, come la terza, conserva il presuntuosetto titolo di Tutte le poesie. « Il rapido esaurirsi di tre edizioni — avverte Arnoldo Mondadori — prova tangibile dell'effetto che lega il pubblico alla profonda e serena poesia di Trilussa, ha consigliato di ricomporre il volume in una veste tipografica più armoniosa della precedente. Inoltre, contrariamente alle disposizione data dall'Autore, e, aderendo a vari suggerimenti di appassionati studiosi del Poeta, abbiamo preferito stabilire l'ordinamento cronologico dei diversi libri, perchè meglio risaltasse l'evoluzione della poesia trilussiana ».

Carta diversa, infatti: quella del "Belli". Nessuna poesia di séguito all'altra, ma tutte in principio di pagina, per cui, dalle 898 del '51 si è potuto salire alle 1010 delle attuali. Riguardo all'ordinamento, invece, siamo appena agli inizi, dato che si è solamente invertito l'ordine di successione di alcuni dei volumetti già editi dal Mondadori, succeduto al Voghera a cominciare dal 1922: I sonetti, Le favole, Nove poesie, Le storie, Ommini e bestie, Lupi e agnelli, Le cose, La gente, Libro n. 9, Giove e le bestie, Libro muto, Acqua e vino.

Come prefazione è rimasta quella, ottima del compianto Pancrazi, che aveva partecipato di persona e assiduamente alle curatela del volume; di Luigi Huetter sono invece le note e gli indici. Note molte delle quali andrebbero soppresse causa la loro ingenuità, indici ai quali si vedrebbe volentieri aggiunto quello alfabetico per titoli, per riuscire a manovrare sempre meglio e con la massima rapidità la produzione del nostro.

E' stata infine riveduta la bibliografia delle opere, mentre le anonime notizie biografiche, di seconda mano, che apparvero agli inizi, suscitando le proteste di studiosi e di lettori, sono state degnamente sostituite da una precisa, acuta Nota biografica di Pietro Paolo Trompeo, il quale, con l'affettuosa umiltà dell'amico, s'è lasciato confinare in fondo al volume.

Un gran passo, come si vede, compiuto per abbracciare la produzione di un poeta che ha goduto e gode di una popolarità senza confronti in Italia. Ma non è tutto, poichè il volume — malgrado le parole dell'Editore — non riesce ancora a dare la sensazione del processo evolutivo trilussiano, non riesce cioè a dimostrare, come si vorrebbe, la continua ascesa del poeta, l'autosuperamento, l'affinamento. Parlo per amore, e in nome di quella eccezionale familiarità con la materia, che mi proviene dall'aver quasi condotto a termine una bio-bibliografia di Trilussa, nella quale, senza mai perdere di vista la Roma dell'ultimo Ottocento, seguo appunto l'evoluzione formale e contenutistica del poeta — dal madrigale al lunario, alla favola — limitandomi ai primi trent'anni della sua esistenza (1871-1901). Periodo in cui è racchiuso, del resto, il suo primo e più importante ciclo produttivo.

Proprio per le poesie di quegli anni manca nel volume un qualsiasi riferimento cronologico. Altre date fanno a pugni, come vedremo, mentre soltanto pochissime, complete di giorno mese ed anno, si riferiscono alla pubblicazione su Il Messaggero, che non sempre, va ancora osservato, risulta la prima assoluta. Il sonetto La Francia, tanto per citare, apparve sì in questo quotidiano, il 7 aprile del 1914, ma lo si ritrova pure vent'anni prima, ed esattamente su Il don Chisciotte di Roma, il 20 agosto 1894, con un preciso riferimento alla cronaca di quei giorni: l'esecuzione dell'assassino di Sadi Carnot, presidente della Repubblica Francese. Notizie senza le quali la poesia perde il suo contenuto satirico, con il rischio gravissimo di svuotarsi di ogni interesse per i lettori odierni.

Altrove ci si è fidati troppo di Trilussa, fissando per alcuni gruppi di poesie "le due date-limite di composizione, quali furono segnate dallo stesso autore". Proviamolo con un esempio.

I molti sonetti raccolti al principio del libro omonimo sotto il titolo generale Robba vecchia, portano la datazione complessiva 1890-1912 (errata in partenza, perchè alcuni risalgono all'89), mentre proprio il primo di essi, ed il primo assoluto del volume, Er ventricolo, reca in calce l'indicazione dell'anno 1919, che oltrepassava quei limiti di tempo. Altre date, infine, vengono a complicare maggiormente le cose, quelle « sottoposte al titolo dei singoli libri, per indicare l'anno della prima pubblicazione nelle edizioni Mondadori »; e sono date superflue, in quanto risultano già nella bibliografia in appendice.

Sarebbe il caso, dunque, di riprendere tale lavoro di datazione, integrandolo con un leggero, ma sicuro, robustissimo apparato di note, di significativi raffronti e indispensabili rimandi bibliografici, soprattutto in vista di poter stabilire per quali successivi travasi si è giunti ai volumetti del Mondadori. Solo allora certi critici, che non hanno mai avuto il tempo di approfondire il loro esame sull'intera opera trilussiana, potranno felicemente constatare — materiale e documenti alla mano — come, attraverso gli anni della sua longeva esistenza, il poeta si affina — ripeto — e varia, aggiorna, rettifica versi, sostituisce titoli, e bulina e cesella (talvolta, bisogna ammetterlo, a tutto svantaggio della primitiva efficacia), fino a che l'espressione verbale non venga a modellarsi entro lo stampo dell'idea politica.

« Quando si farà la raccolta definitiva delle poesie di Trilussa — scrisse anni fa, consigliere purtroppo inascoltato, Pietro Paolo Trompeo — ad ogni componimento si dovrà apporre la data. Si vedrà allora un fiume dal corso vivace che nei suoi luminosi mulinelli riflette via via le immagini della riva... Corre il fiume scherzando nella luce. Ma di tanto in tanto sembra attardarsi in piccoli golfi segreti, dove i riflessi dei mulinelli s'intrecciano con i ricami delle ombre. Trilussa sogna anche lui, o ricorda... ».

Quel fiume prese forma e consistenza ne Il don Chisciotte di Roma, il giornale che, meglio di qualunque altro, potè assistere alla evoluzione del poeta e del giornalista, alla sua lotta per emergere dalla schiera dei "sonettieri romaneschi", non più — come osservava Ugo Fleres — solamente per la statura. Poichè, se egli aveva esordito col rendere omaggio alla tradizione popolare (Er Mago de Borgo), porgendo contemporaneamente il suo doveroso ossequio alla mondanità imperante (Stelle de Roma), ben presto reagirà, e proprio nel suo animo di adulto fanciullone riuscirà a trovare la forza per non soggiacere all'imitazione servile, per ripudiare l'anacronistica grafia belliana, adottata da Zanasso e imbastardita dai dialettali minori, e, infine, per tralasciare, più tardi, il sonetto forma-trappola nella quale tutti, press'a poco, erano destinati ad affogare, dopo essere stati livellati da un comune meccanismo, secondo un banale denominatore comune.

In seguito, egli ripeterà le Stelle, le "macchiette", la Vispa Teresa allungata; ma, per quale processo discriminante, soltanto alcuni dei 24 sonetti de Er Mago de Borgo, 1890-1891, entreranno nelle poesie mondadoriane, mentre dei 54 componimenti pubblicati nel don Chisciotte, limitatamente agli anni 1893-95, appena la metà riuscirà a percorrere lo stesso cammino? Ragioni di contingenza, mi si dirà, giustizia della critica e dell'autocritica. A me sembra, invece, che il poeta abbia troppo lasciato l'iniziativa al giudizio altrui, altrimenti non si saprebbe spiegare la ragione per cui L'indovina de le carte, punto d'arrivo di un sonetto che ha subito tutte le varianti di tappa, durante ben 63 anni (1888-1951), sia stato accolto nel nostro volume, al contrario di altre liriche che, indubbiamente, ne avrebbero avuto maggior diritto.

Non sono per il tutto-Trilussa. Penso soltanto che una revisione, e relativa integrazione, dell'opera del poeta romano risulti oggi indispensabile. Bene scelto — ha scritto Pietro Pancrazi — Trilussa sarebbe piaciuto al Manzoni. Scegliamolo, dunque, datiamo le singole composizioni, riordinandole ed associandole fin dove è possibile alla cronaca del tempo, e diamo al volume un titolo meno impegnativo, pur lasciando ad esso quel lontano ma gradito sapore di opera-omnia.

Livio Jannattoni

Notiziario di studi classici

LATINITA' CRISTIANA

A compimento della notizia da me data, nel n. 47 dell'annata V di questo periodico, circa la 3ª ediz. del *Lat. etym. Wörterbuch* di WALDE-HOFMANN informo i lettori che è stato pubblicato recentemente il fascicolo 20°, il quale giunge fino al lemma Venus. Siamo dunque proprio alla fine del corpo di questo dizionario: mancano ormai pochi lemmi, gli indici e, trattandosi d'una pubblicazione iniziata nel 1930, le aggiunte e le correzioni.

E passo a un annuncio che desterà vivo interesse in tutte le persone che si occupano di studi letterari.

Il prof. ALBERTO BLAISE dell'Università di Strasburgo e di quel Liceo « Kléber » e il prof. abate ENRICO CHIRAT della stessa Università hanno passato in tipografia il manoscritto di un *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, editore: « *Le latin chrétien* » di quella città.

Non occorre dire di quanta e quale utilità sia una larga e ben meditata lettura di scrittori e scritti latini cristiani nei vari campi degli studi: letterari, storici, filosofici; ma essa presenta molte e gravi difficoltà. Di molti scrittori e scritti manca tuttora un'edizione critica, mancano commenti scientifici; la bibliografia relativa, quando c'è, spesso lascia molto a desiderare per qualità e quantità; vi sono vocabolari e indici per alcuni di questi, scrittori, ma manca finora un vocabolario della *Latinitas christiana*. Nei grandi vocabolari latini, dei quali il maggiore — non solo per la mole ma anche per autorità — è tuttavia in corso di pubblicazione, non sempre si trova tutto quello che si desidera, nè tutto è sempre sicuro, nè il cercarlo, più di una volta, è facile. Vi è chi crede che *latinità cristiana* sia sinonimo di *latinità medievale*, e ricorre al fortunoso *Glossarium* di *Charles du Fresne du Cange*, non dico nell'edizione del 1678 ma in quella dal titolo sempre più o meno chilometrico curata dall'HENSCHEL (1840-50) o, infine, in quella del FABRE (non FAVRE, 1883-1887). E non vi trova quello che non c'è e che per la massima parte non ci deve essere.

Se dunque c'è un libro largamente, ardentemente desiderato, è un *Vocabolario della latinità cristiana*. Ma, se la compilazione di un vocabolario è sempre un lavoro difficile — *periculosae plenum opus aleae* — anche quando si tratta del vocabolario della propria lingua, peculiari difficoltà, spesso di eccezionale portata, presenta la redazione d'un vocabolario latino e difficoltà insormontabili, almeno per ora, quella di un vocabolario del latino cristiano.

Chi si accinge a quest'ultimo lavoro deve innanzi tutto definire bene nella sua mente che significato egli intenda dare all'espressione « *latinità cristiana* » e quale differenza pensa debba farsi tra questa espressione e l'altra « *latino degli scrittori cristiani* »; deve fissare i termini cronologici entro cui giudica si debba chiudere il materiale, oggetto del suo lavoro; deve stabilire con chiarezza i criteri che intende seguire per quanto riguarda i testi che aspettano ancora un'edizione critica, un commento scientifico, e altri sussidi. L'ultimo di questi problemi è il più grave di tutti: ma esso non ha sbigottito i due studiosi francesi, i quali hanno detto a se stessi: Osiamo, faremo quello che si può, e sarà sempre un gran passo avanti. E sarà certo il loro un passo avanti con le norme che essi hanno adottate.

Da quanto scrive il Blaise nella *Prefazione* — largamente diffusa tra gli studiosi — si apprende che essi hanno accolto in questo dizionario « *le latin des auteurs chrétiens en tant que renouvelé, transformé par la mentalité chrétienne* » e anche quello che la Scuola di Nimega chiama « latino ecclesiastico » ossia i termini tecnici della teologia, del diritto canonico, della liturgia, della cancelleria pontificia, lasciando da parte i vocaboli usati dagli scrittori cristiani con i significati stessi che hanno presso gli scrittori pagani. « *De même, dans chaque article* (nello svolgimento d'ogni lemma), *on ne fait pas état des sens purement classiques* »; però nel foglio di saggio è soggiunto che anche i significati « *classiques* » sono dati « *lorsque leur emploi présente un intérêt historique, grammatical ou stylistique* ». Hanno fissato come termine cronologico d'inizio di questa latinità il II sec. (*Tertulliano*) e per la fine l'*Età merovingia*.

E, per ragioni di spazio, mi fermo qui nell'elencare tali norme, non senza dichiarare però che esse mi sembrano tutte lodevoli: tutte sono state prescelte alla luce del principio che « *un dictionnaire doit présenter des faits et non forger des théories* ».

Ma lode ancora maggiore, secondo me, va data per il principio sommo da cui assicurano che si sono fatti guidare, quello cioè di fare « *un ouvrage qui soit par lui-même suffisamment parlant* »; perchè, date le molte e gravi difficoltà che un'opera simile presenta, un tal metodo lascia sempre la porta spalancata a introdurvi integrazioni, ampliamenti, correzioni. Su di essa dal saggio — consistente nello svolgimento di una trentina di lemmi, tutti brevi — largamente diffuso dall'editore, non si può ricavare alcun giudizio che non sia frettoloso: aspettiamo per questo che sia pubblicato il volume. Si può però affermare che l'edizione è molto nitida.

Solo un'osservazione voglio fare, a mo' di chiusa, di questo annunzio. Nei fogli inviatici non appare — almeno io non riesco a scorgerla — la posizione che gli autori (uso ancora una volta il plurale, perchè l'abate Chirat non ha sempre limitato l'opera sua alla parte teologica) hanno assunto in questo dizionario di fronte al latino volgare nei suoi rapporti col latino cristiano. Osservo questo per la mia convinzione manifestata già parecchi anni fa e molto più ampiamente di recente: che cioè tali rapporti ebbero la loro origine e il primo loro svolgimento nelle primitive *comunità* occidentali e nelle catacombe. Tutto ciò contro l'opinione comune la quale ritiene che anche per quanto riguarda la lingua tutto fu greco nelle comunità cristiane dei due primi secoli. Ma pure per questo bisogna aspettare che il volume appaia. Ciò che l'editore, anche per calmare l'impazienza degli studiosi, assicura avverrà entro il 1954. E l'impazienza è più che giustificata dalla conoscenza dell'ardimento di cui hanno dato prova i due autori ponendo mano a un'opera siffatta: di che essi mostrano d'avere piena coscienza, tanto che il Blaise infine della Prefazione scrive: « *Ce dictionnaire, malgré la témérité de sa conception.... a en tout cas le mérite d'exister* » (1).

Aurelio Giuseppe Amatucci

(1) Interesserà anche la notizia che accanto al suddetto *Dizionario* si avrà una serie di studi, specialmente linguistici, sul *latino cristiano* e la costituzione d'una società per la diffusione di siffatti studi.

● La « Dante » di Vienna ha organizzato un viaggio culturale in Italia, compiuto da 80 soci del Sodalizio.

● Una applaudita conferenza è stata tenuta a *Taranto* dal prof. Mario Pensa sul tema: *Discorso sull'arte contemporanea*.

PAPINI E IL DIAVOLO

Continuazione dalla pag. 1.

Satana, invece, per quanto creatura di Dio anche lui in origine, non ha più nessuna fratellanza con noi, dopo la sua rivolta. San Francesco può lodare Dio per sorella acqua e per il fratello fuoco, persino per sorella Morte, ma non per un impossibile « fratello Satana ». Il Vangelo è il messaggio dell'amore, e il cristiano deve tutto e sempre amare in Dio e per amore di Lui. La parola *odiare* è esclusa dal dizionario del cristiano, salvo un caso, un caso solo: quello del peccato, e però di Satana che l'impersona.

Papini, invece, che, come s'è visto, ha voluto umanizzarlo, e però rendere non impossibile una sua finale conversione, ma non potendo, d'altra parte, provocare questa possibilità per l'iniziativa di Dio o di Satana stesso, ha immaginato che l'iniziativa possa e debba venire dall'uomo, anzi dalla donna. L'immaginazione è bella, perchè, così, l'uomo che fu, come s'è detto dianzi, occasione di gelosia e di rivolta, sarebbe ora occasione di ravvedimento, e una nuova Eva ricondurrebbe a Dio il Maligno, schiacciando il capo del serpente ch'è il peccato, ma riscattando il peccatore Satana con l'amore. In Appendice al volume è il testo di un radiodramma, trasmesso in anni passati, *Il diavolo tentato*, in cui una donna, Virgia, riesce a lasciar Satana pensoso più e meglio dell'angelo Raffaele che già prima gli aveva offerto il perdono del Misericordioso. La parola che produce tale magico effetto è, per l'appunto, quella dell'amore, la quale risveglia nel cuore del Maligno il ricordo, e però il rimpianto, principio di ravvedimento, della felicità perduta, di quando era nella grande luce e gloria di Dio. L'idea che sia l'uomo a far da mediatore fra Satana e Dio, è, certo, troppo paradossale, ma, in realtà, qui fa da mediatore, non l'uomo, ma l'amore impersonato nella donna, il cui nome, Virgia, fa pensare a Colei che ha l'ufficio per l'appunto di intercedere per ogni grazia presso Dio.

Ma l'amore era pur anche impersonato da Gesù, Dio e Uomo insieme, sì che — se le cose stessero come Papini dice — tanto più strano sarebbe che a tal risultato non pervenisse Gesù nei lunghi giorni che lo ebbe in sua compagnia nel deserto. E' vero: « Gesù non dà alcun segno di animosità e di collera verso il Tentatore: non c'è nulla nell'atteggiamento di Gesù, che faccia pensare a una ripugnanza, a un ribrezzo, a un orrore ». Sì, va bene, ma perchè non cogliere l'occasione per associare alla sua opera di redenzione dell'uomo anche quella di Satana, del principe stesso del male, da cui era venuto anche il male dell'uomo? Non c'è il benchè minimo accenno, nelle parole di Gesù, a questo pensiero, sì che il dramma costruito da Papini resta del tutto campato nel vuoto. S'ha da dire? Nè nell'Antico nè nel Nuovo Testamento sembra che Dio dia alla fine tanta importanza a questo personaggio, e tanto meno che s'affligga per lui e ne desideri la conversione.

In verità, non ostante che gli abbia dedicato un volume, nel quale ci racconta e commenta con l'usato brio le sue imprese, neanche a Papini importa davvero il Diavolo. Alla fine del volume, in poche pagine, vien fuori allo scoperto l'intenzione più recondita: riscattare l'idea dell'Inferno, che a lui sembra contradditoria allo spirito del Cristianesimo, tutto ispirato al bene, non mai al male delle creature. L'Inferno c'è, dice il cattolico Papini, e fu inaugurato dalla schiera degli angeli ribelli, dove precipitano anche gli uomini che si fanno sudditi di Satana in questa vita. E la sua durata è eterna, come dice la dottrina. Ma c'è eternità ed eternità, soggiunge Papini: c'è un'eternità ch'è perennità nel tempo, e c'è un'eternità ch'è fuori di ogni tempo, quale è quella propria di Dio. Alla chiusura del mondo storico anche il tempo dileguerà, e le creature tutte quante ritorneranno a Dio purificate e conciliate, perdonate e redente, esaltate nella gloria del Creatore. L'Inferno allora si svuoterà d'un tratto, l'Universo sarà tutto Paradiso.

« Fino a qualche secolo fa l'idea della fiamma divoratrice di uomini — sia quella dei roghi, sia quella dell'inferno — non turbava la sensibilità e la mente dei buoni cattolici. Da qualche tempo, invece, c'è nei migliori tra essi un sentimento assai diverso: non si sentono di approvare nè la morte degli eretici, nè le pene eterne dei peccatori. Questi cristiani che diventano sempre più cristiani non negano l'esistenza dell'inferno, ma credono e desiderano che esso sia spopolato, quasi deserto. Essi pensano che un Dio veramente Padre non possa torturare eternamente i suoi figlioli: essi ritengono che un Dio tutto amore, quale fu presentato da Cristo medesimo, non possa negare eternamente il suo perdono neppure ai più famosi ribelli. La misericordia alla fine dei tempi, cioè del mondo presente, dovrà sormontare anche la giustizia. Se ciò non fosse dovremmo pensare che il Padre stesso di Cristo non è un perfetto cristiano » (p. 350).

Lasciamo da parte queste ultime parole, spiritose a freddo. Ma quel che precede è — in via di fatto — corrispondente a verità: è un senso cristiano, più cristiano, largamente diffuso, e solo apparentemente contradditorio allo scetticismo che sembra dominante nel mondo moderno.

Papini non ha nessuna pretesa — lo dichiara esplicitamente — di formulare dottrine nuove in campo teologico. Egli, anzi, prevede che i teologi si mostreranno restii ad accettare le sue idee. Si contenta di esprimere il sentimento comune del buon cristiano: « Ciò che non è lecito insegnare come verità certa e sicura, può e deve essere ammesso come cristiana e umana speranza. Alla scuola di Cristo abbiamo imparato che soprattutto l'impossibile è credibile » (p. 351).

Tutti sappiamo bene: *Inde venturus est judicare vivos et mortuos*. E quel giudizio dividerà i buoni dai cattivi, i giusti dai peccatori ostinati, condannando questi al fuoco eterno, premiando quelli con la beatitudine infinita nel possesso di Dio.

Ma c'è anche, nel tesoro della tradizione cristiana, la parola del veggente di Patmos: « E vidi un nuovo cielo e una nuova terra... E il sedente sul trono disse: Ecco, io faccio nuove tutte le cose ».

Questo nuovo cielo, questa terra nuova, quest'ordine cosmico rinnovato, non potrebbe conciliare il Dio-giustizia, proprio dell'Antico Testamento, con il Dio-amore, proprio del Nuovo?

All'interno della copertina del volume è il ritratto di Papini, quale è ora, dopo l'attacco che aveva messo in allarme la sua vita. Quasi del tutto cieco, paralizzato nella mano che ha vergato tanti volumi. Chi pensa alla lunga vicenda di quest'uomo, che da mezzo secolo tiene impegnata tanta parte della nostra letteratura, e al suo incessante dibattere in pubblico un problema di cui egli stesso forse si è fatto consapevole solo lentamente perchè troppo lo soverchiava l'amore della bella forma e il desiderio dell'originalità — chi pensa, dico, alla storia sua e lo vede ora così effigiato, non può aver voglia di discutere quanto la tesi del volume sia compatibile con la dottrina consacrata dal Magistero sovrano della Chiesa, alla quale Papini, buon cattolico, non vorrebbe, certo, contraddire. Prendiamo, dunque, questo volume come espressione del sentimento nobile e generoso dell'uomo e del poeta fantasioso. Oggi il Cristianesimo, per espandersi nel mondo contemporaneo, ha bisogno soprattutto di una parola di fede, come nei primi tempi, quando accese i cuori e trasformò la vita sociale tutta intera.

Armando Carlini

LA DANTE

● A *Monaco di Baviera* sono state istituite, per l'anno scolastico 1953-54, le seguenti sezioni: sette corsi di lingua italiana, con 235 allievi; un corso di stilistica e di sintassi, con 20 allievi; un corso di lettura e di conversazione, con 25 allievi; un corso di letture dantesche e un corso di corrispondenza commerciale, con 25 allievi.

● Tre corsi d'italiano, con la partecipazione di 62 allievi, sono stati organizzati dalla « Dante » di *Steyr*. Il Comitato ha pure promosso conferenze di cultura varia, proiezioni cinematografiche e alcuni trattenimenti familiari. Durante una di queste manifestazioni è stata illustrata una biografia di Gabriele D'Annunzio con la lettura di alcune scene della « Città morta ».

● Il Comitato della « Dante » di *Tel Aviv* ha istituito quattro corsi di lingua italiana. Nella stessa città sono state tenute due conferenze sulla pittura italiana dell'Ottocento e sulla Divina Commedia, rispettivamente dalla dott.ssa Lisetta Levi e dal prof. Paparelli.

● La « Giornata della Dante » è stata celebrata a *Palermo* con grande solennità alla presenza dell Autorità locali e di un folto e scelto pubblico. Dopo il discorso d'apertura, tenuto dal Consigliere Centrale della « Dante » dott. Aldo Bertuzzi, che ha illustrato le finalità del Sodalizio, ha preso la parola l'oratore ufficiale, l'on. Pietro Castiglia, Assessore Regionale alla P. I.; il quale, dopo aver lumeggiato i nobili ideali della nostra Società, ha parlato sulla personalità di Dante Alighieri.

● A *Copenaghen* si è svolto, a cura della « Dante » locale un ciclo di conferenze letterarie dal titolo « Un libro in un'ora » con la presentazione di opere di Francesco Jovine, Carlo Bernari, Eugenio Vaquer e Ugo Betti. Il Comitato ha pure organizzato un corso illustrante le cento città d'Italia, proiezioni di documentari d'arte italiana e una gara a premio di domande e risposte sul tipo di quelle indette dalla Radio italiana.

● La « Dante » di *Zurigo* ha organizzato sei corsi di lingua italiana con oltre cento allievi. Nella stessa città è stata vivamente applaudita la conferenza del prof. Silvio D'Amico su « La commedia dell'arte ». Per l'occasione due allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma hanno presentato alcune scene del teatro italiano del '600.

● Il Comitato di *Nizza* ha avuto quest'anno particolare cura nell'organizzazione scolastica, istituendo un corso pratico di lingua italiana con 70 allievi, un corso di musica e di canto per i bambini della colonia italiana di Nizza, un corso di storia dell'arte italiana e un corso superiore di italiano illustrante le regioni d'Italia. Il Comitato ha inoltre proseguito la serie di letture italiane con la consueta formula « un libro in un'ora ». Ha pure organizzato conferenze e proiezioni cinematografiche.

LA MADONNA DI BRUGES

A vederla nella grande sala dei pittori toscani del Cinquecento a palazzo Barberini, isolata nella splendida conclusione dei suoi ritmi plastici, la « Madonna di Bruges » che Michelangelo venticinquenne scolpì subito dopo la « Pietà » di S. Pietro, emana una profonda e tenace suggestione difficile a superarsi per domandarci il perchè della sua bellezza dolce e austera.

La sua collocazione abituale, sull'altare dedicato alla Vergine dalla famiglia dei Mouscron, nella Chiesa di Notre Dame a Bruges, è quella cui fu destinata fin da quando i ricchi mercanti fiamminghi acquistarono l'opera da Michelangelo che, nel 1506 la fece spedire a Bruges: e lassù, nella silenziosa città incantata, la « Madonna » del Buonarroti, portò, sotto il cielo pallido e delicato, nell'ombra delle architetture gotiche, la prima voce d'un tempo nuovo.

Nella Chiesa di Notre Dame, pur incorniciata in una nicchia marmorea, la Vergine toscana sembra pensosa della limpida luce di Firenze, che la vide nascere dal finissimo marmo accuratamente scelto dall'artista, che non si stancò di portarlo a perfetto nitore raggiungendo effetti di cera e d'avorio nell'estrema delicatezza dell'esecuzione.

Ora, dunque, per pochi giorni la « Madonna » è di nuovo in Italia, dopo essere passata da Firenze e anche per chi l'era andata a studiare a Bruges, sembra cosa nuova e schietta, appena uscita dallo studio del Buonarroti.

Michelangelo, che rimproverava alle sculture di Donatello di essere state, talvolta, sbozzate e mal rifinite (perchè destinate ad essere vedute di lontano), proprio lui che ricorrerà così spesso al « non finito », questa volta non si è preoccupato della collocazione del gruppo, accontentandosi di sapere che doveva andare in una nicchia (e infatti la scultura è immaginata in una perfetta veduta frontale); dedicando una commovente e amorosa cura alla mirabile definizione dell'immagine, come se dovesse essere considerata parte a parte, in ogni piega della veste fin nelle più riposte sfumature delle carni.

Quando egli scolpì la sua preziosa Madonna, alla vigilia di affrontare il gran blocco di marmo (« sconciato » quarant'anni prima e abbandonato come cosa inutile) per cavarne il « David » colossale che fece gridare al miracolo anche i più sofistici dei fiorentini, non aveva provato la propria fantasia e la propria mano al fuoco eroico della statuaria gigantesca che gli aprirà l'ingresso ai sogni della Sistina e del Mausoleo di Giulio II.

Michelangelo, allora, pur nutrendo nell'animo aspirazioni drammatiche (così precoci che gli avevano fatto scolpire, da ragazzo, quel capolavoro che è la « zuffa dei centauri ») mirava a dominarle per giungere alla piena conquista d'uno stile di estrema fermezza e di un linguaggio plastico acutamente sensibile e nitido; come nello scolpire il « putto dormente » venduto come cosa antica, c'era stata in lui, in certo modo, una « gara » accanita con la scultura classica fino al punto di voler giungere all'inganno, così, in questa sua ardente giovinezza, ci doveva essere l'aspirazione a superare gli antichi e i moderni anche tecnicamente: inutile aggiungere che, in un genio come lui, ogni sforzo di tecnica si tramutava in conquista di stile.

Anche le frasi che si leggono nei contratti stipulati dall'artista, ci parlano di impegno a fare opere che fossero le migliori a paragone di qualsiasi altra sia antica che moderna, e la sequenza: « Bacco », « Pietà », « Madonna di Bruges » è legata soprattutto da un chiuso e tenace ardore tecnico che non si stancò di portare agli estremi limiti del « finito » le superfici delle sculture, che acquistano, così, splendore sidereo, come di mondi apparsi all'improvviso, isolati e irraggiungibili: e se per il « Bacco » il rapporto diretto era con la scultura ellenistica, per le due figurazioni religiose che vennero poi, il paragone sorge spontaneo (come doveva essere nato nell'animo dello stesso Michelangelo) con la scultura del Quattrocento, le cui squisitezze di gusto e di tecnica avevan raggiunto effetti di incredibile preziosismo.

Eppure, di fronte alla « Madonna di Bruges » scolpita non oltre il primo anno del nuovo secolo, ci sentiamo trasportati fuori del gusto e delle aspirazioni quattrocentesche, per la profonda serietà dell'assunto, e l'indicibile interiorità che emana dal mirabile gruppo marmoreo. Come avviene nella pittura di Michelangelo, (che si pone piuttosto accanto a quella di Masaccio che a quella del Ghirlandaio) ripensiamo piuttosto a Donatello e a Jacopo della Quercia, cioè ai grandi patriarchi della plastica toscana, invece che al guizzante Pollaiolo o al gentilissimo Agostino di Duccio.

La solenne verticalità della « Madonna di Burges » vinta appena dal sottile e controllatissimo spostamento del Bambino e, per contrapposto, dal leggero chinarsi di lato del volto della Vergine, risale alle immagini grandiose del primo Donatello: al San Giovanni del Duomo fiorentino piuttosto che, come è stato indicato da alcuni studiosi, alla Madonna di Padova la cui ieraticità volutamente arcaica presuppone una concezione idolatrica del tutto opposta alla dolce, severa, composizione michelangiolesca.

Ma, seppure è in qualche modo possibile ricostruire il processo di nascita dell'opera d'arte fin da quando le prime avvisaglie si agitano nella fantasia dell'artista creatore, è molto probabile che l'origine di questo gruppo plastico, sia affine a quanto avveniva nella rivoluzionaria mente di Leonardo, proprio in quegli anni, seppure con intenti opposti.

Leonardo accarezzava a lungo (e più che per Michelangelo ne restano le prove nei disegni) un'idea compositiva provandone le varie soluzioni dal vero (si pensi alla « Madonna del gatto » o alla « Madonna del fiore ») fino a che dal moto istantaneo il suo genio si fermava in un armonioso e pur vivo groviglio di gesti e forme: in Michelangelo, forse anche sotto lo stimolo di Leonardo la scelta cadeva in un assestamento monumentale e insieme dinamico delle masse compositive: i due tondi di Londra e di Firenze ne sono la prova sicura: anche qui, per la Madonna di Bruges l'artista è partito da un episodio di materna tenerezza che si è sviluppato, con l'improvvisa scivolata del bimbo tra le ginocchia della Madre (appena rattenuto dal mirabile nodo affettuoso delle mani) in un originalissimo e splendido tema non ancora apparso nell'arte.

E l'artista grande ne era consapevole, se raccomandava ai parenti di non far vedere la statua ad alcuno prima della sua partenza per Bruges: troppo tardi, però, perchè, come giustamente è stato osservato, tra gli altri lo stesso Raffaello (anche lui affascinato da Leonardo) ne trasse il motivo per la « Bella giardiniera » volgendo a tenerezza episodica, di nuovo, la soluzione michelangiolesca.

MICHELANGELO - La " Madonna di Bruges "

Attorno alla « Madonna di Bruges » è come un alone di rispettosa ammirazione: la grazia pensosa della Vergine esprime davvero l'intatto fascino dell'adolescenza presaga: il Bimbo, di forme eroiche, è colto tuttavia in un moto spontaneo verso la vita: il gruppo acquista, così, una densità espressiva sulla quale non pesa ancora, drammaticamente, un destino di lotta e di dolore.

Quando, pochi mesi dopo, Michelangelo concepirà il « David » varcherà per sempre la soglia di una simile attività e il suo destino di artista lo spingerà verso altre mete, oltre i limiti raccolti e conchiusi di una conosciuta e accettata consapevolezza di vita.

Valerio Mariani

RITRATTO DI LUIGI FOSCOLO BENEDETTO

Continuazione dalla pag. 1.

realtà dei viaggi di Marco Polo da sciocchi vecchi e nuovi; oppure quando stigmatizza come « penosa » la « fissazione » di un tal Brousson, autore di una biografia di Giovanna d'Arco, di « inserirsi col suo volume nella tradizione francescana ». Le sue smentite filologiche e critiche sono notissime. Gli toccò nel 1929 ribattere proprio al *Giornale storico della Letteratura*, con argomenti che più ineccepibili non potevano essere, sull'accusa di aver depennato Rusticiano da Pisa dalle storie letterarie. Benedetto gli aveva solo restituito il suo vero nome: Rustichello. Ecco la nota che si accompagna oggi al suo discusso saggetto: « Era autore della inqualificabile recensione uno di quei dittatorelli del mondo culturale la cui potenza è soprattutto fondata sulla viltà di quelli che lo sopportano ». E via via. Ma per segnare un altro tratto del carattere di Benedetto, la sua signorilità, osservate cosa scrive a proposito di un libro (« dei tanti che ho scritti ») intorno al *Discorso di B. Pascal sulle amorose passioni*: « quello che ho buttato giù con più viva e spontanea passione e che avrebbe dovuto perciò restarmi più caro. L'ho invece in certo qual modo rinnegato fin dal suo nascere, offeso dalla grossolanità provinciale con cui lo diè fuori, materialmente, il suo troppo giovane e troppo inesperto editore. Furono una o due soltanto le copie che ho inviate in dono... ». E c'è di più ancora. Per documentarsi sulla bibliografia stendhaliana in Italia, poichè biblioteche ed istituti non gli bastavano, sapete cosa fece Benedetto? « Ho mantenuto per alcuni anni, intitolato allo Stendhal, un abbonamento all'*Eco della Stampa* ». (E' una nota che si riferisce a questo periodo: « Si sfogli la nostra *Bibliografia* agli ultimi anni prima della guerra: non c'è giorno quasi in cui non si scriva su di lui qualche cosa; non sono pochi i giorni in cui quelli che ne parlano sono più d'uno »). Davanti a tale abnegazione, voglia o no l'illustre studioso, a noi vengono le lacrime agli occhi. Eppure egli avvampa di sdegno quando ricorda l'accoglienza della stampa al suo *Arrigo Beyle Milanese* (Sansoni, 1943). Si era in pieno conflitto con la Francia, e scadeva in quell'anno il centenario dell'autore del *Rouge*. Benedetto giunse all'appuntamento col sacro onore della parola data, raccogliendo in un volume di 722 fittissime pagine ben 1672 regesti. « La paura e la viltà erano tali che quando la mia opera apparve ci fu chi credette prudente, parlandone, assumere nei miei riguardi un tono di scherzoso compatimento. Non ci fu nessuno — nemmeno tra quelli che ben sapevano quanto mi fosse costato di sacrifici e di abnegazione il tener fede all'impegno preso con me stesso e giungere col mio libro alla giusta scadenza — non ci fu nessuno che osasse notare che si trattava di un omaggio *commemorativo*, ecc. ecc. ».

L'uomo ci è dunque davanti. Eccolo parlare per suo conto, talora con accenti di orgogliosa indipendenza, talaltra con la dolcezza delle lunghe frequentazioni spirituali (Marco Polo, S. Francesco, la storia di Francia, Pascal, il Romanticismo europeo, e infine il dilettissimo Stendhal). L'opera nuova ce lo consegna come un ritratto, i cui lineamenti rari e indimenticabili hanno bisogno di esser tenuti a lungo vicino. Dentro la serena effervescenza dei motivi e delle svariate occasioni d'indagine, ciò che colpisce a tutta prima il lettore è la fierezza dell'abito mentale (e questa ora l'abbiamo intravista), una intera e mai sazia fiducia nelle possibilità della scienza, il rilievo umano che egli dà alle sue scoperte. A proposito di quest'ultimo, l'incanto che lasciano certi passaggi dentro l'empito del discorso, ha una natura particolare, che ci richiama al lacerante « senso romantico del passato » con una forza di conoscenza che pochi critici hanno mai dimostrato. La sensibilità di Benedetto si colora di un acceso sentimento di amore. Ecco qui Villon: « Il *Testament* fu certo concepito come un gioco — e tale esso è nelle sue linee essenziali — ma, fatalmente, il gioco doveva riuscire triste all'incauto giullare. Ché Villon non si è messo impunemente la maschera del moribondo e non è riuscito a rimescolare senza qualche fremito il proprio passato. Nulla di romantico, cioè nessuna più o meno sadica voluttà del ricordo, ma uno stupore, ingenuo ed attonito: lo stupore di chi si accorge di avere un passato, e sente le apparizioni della sua fantasia come tali, staccate da sè, ceneri di una realtà perduta ed estinta... ». Ma basta talora una frase sola per il suo commosso definire: « La maggiore grandezza del Pascal è nella sua infinita capacità di soffrire ». Oppure, quando ripercorre col ricordo il misterioso e contraddittorio mondo di Graf: « C'era qualcosa, per il Graf, oltre al metodo, più su del metodo. Non era soltanto capace di proclamare che non basta il metodo. Era anche capace di proclamare che la scienza sola, la storia sola non bastano. Più in su della scienza e della storia egli metteva la *cultura*: un ideale ellenico, per gli individui e per le società, di sanità e d'integrità spirituali ottenuto collo sviluppo armonioso di tutte le facoltà dello spirito... Quella freddezza era anche la castità del pensatore per cui le idee restano vita: la vita più straziata e più intima ».

Per una siffatta disposizione e per quella interezza di interessi che gli consentono di farsi storico e filologo a un tempo (nella completa accezione dei termini), si tende a vederlo, di solito, comodamente al riparo dalle illusioni e dalle sfiducie teoretiche, che vanno diventando formule *storiche* nei tempi che viviamo. Lui Benedetto, distaccato dalle crisi morali (e dalle isterie) che hanno un posto fisso in molti libri di saggistica attuali, toccato di « sanità » mentale (giacchè oggi appare follia la tradizionale fiducia in se stessi), mentre quasi tutti non escono dai benefici del possibile e del relativo, malati alla moda di sensibilità e di soave impotenza. Parrebbe, insomma, l'uomo che per i suoi scopi pratici non ha cura o tempo per ciò che inquietamente si svolge sotto i propri occhi. L'impressione sarebbe ancora più errata, collocando al limite del romanzesco l'autodefinizione di ritrovatore di « anime » e ricostruttore di « atmosfere ». Un discepolo di Farinelli? Sarebbe troppo lungo attardarci in un confronto, ma lo escludiamo subito perchè è tutto destituito di fondamento. L'aspirazione essenziale di questo nostro critico è di raggiungere il piano *umano*, nella totalità dei rapporti letterari. Se non si vuol credere alle sue parole, che sono, in questo senso, comunicative sino al profondo nel saggio « La letteratura mondiale », si badi alla concretezza attualissima delle sue prospettive storiche. C'è dietro l'abito e la sicurezza dello storico, dietro la disciplina del lavoro scientifico di cui egli ha bisogno, un'agghiacciante consuetudine e coscienza degli ultimi contraccolpi psicologici e morali. Il mondo d'oggi egli lo conosce anche quando si rivolge, stupito, alla odierna gioventù per chiederle cosa sappia di se stessa. E si veda, inoltre, nel saggio « Lo Stendhal di un nostalgico », l'eccezionale comprensione e sopportazione (poco ironica) del piccolo e sforzato dramma di Bardèche. Se Benedetto stacca il destino e la gloria del Grenoblese dall'insolente simbologia privata del collaborazionista di Vichy, non lo fa per vendetta di erudito. Sarebbe stato facile a chiunque abbia l'abitudine del sopracciò, non a lui, che incomincia il dialogo con il saggista francese a questo modo: « Nessuno può, in principio, vietare ad un critico di avvalersi consapevolmente del concetto che anche la critica è arte e che l'arte è tutta, checchè si dica in contrario, inevitabilmente autobiografica. Vale anche per la critica, e non soltanto per l'arte, la doverosa avvertenza che ci sono personalità tutte d'un pezzo, per cui politica, morale, estetica sono inscindibili ».

Congedandoci dal volume *Uomini e tempi*, ci vengono in mente, a buon segno, le parole che Serra riferiva al Carducci critico: « una storia letteraria, ma viva e in atto ». Ecco quale potrebbe essere, per noi, la più autentica definizione di questo arguto, forte e solitario maestro.

Giacinto Spagnoletti

LA POLITICA
IN PARNASO

2.

Il mite Silvio Pellico, reduce dalle prigioni dello Spielberg, inizia *Le mie prigioni* col fermo proposito di non occuparsi mai più di politica, innanzi alla quale si paragona « ad un amante maltrattato dalla sua bella ». Nella nuova maturità che gli ha dato il dolore, egli predica ormai la rinuncia alla lotta, la fiducia più assoluta nei decreti della Provvidenza. Non importa se abbia ragione o no, da un punto di vista oggettivo; ma certamente ragiona da un punto di vista soggettivo, perchè la sua lotta è proprio in quella pratica rinuncia, perchè la sua anima è tutta in quell'accorato ricordare.

Il pedaggio.

Non sempre i poeti possono o sanno sottrarsi alle esigenze o alle seduzioni della politica. Come si potrebbe concepire, per esempio, un poeta del Rinascimento non appoggiato a questa o a quella corte, a questo o a quel signore? Ne sa qualcosa il povero Ariosto, che invano vorrebbe scaricarsi di tutte le sue incombenze di familiare del cardinale Ippolito a furia di lodi e « d'opera d'inchiostro ». Ma Ippolito pretende ambascerie ed altri servizi, e l'Ariosto, bene o male, cercherà di contentarlo per ben quindici anni. Diremo perciò che il vero Ariosto è nelle sue spazzolate di obbligo o nel suo far da *cavallaro* per monti e balze, o non piuttosto nel suo aereo e pur solidissimo poetare, e nella sua gioia quando può chiudersi nella *parva domus* di contrada Mirasole?

Anche di Pietro Metastasio, non può dirsi che lodasse i suoi protettori per un fine gran che diverso da quello di messer Ludovico. I tempi, è vero, erano più gravidi di avvenimenti: la rivoluzione francese sarebbe scoppiata sette anni dopo la morte del Metastasio. Ma ciò non significa che il nostro abate avesse l'assoluto dovere di lasciare le sue Marianne e le sue Didoni per il solo gusto di non incorrere nel disprezzo dell'Alfieri, il quale non volle neanche avvicinare quella « Musa appigionata » cui aveva visto fare la genuflessioncella d'uso all'imperatrice Maria Tesa. Senza quella genuflessioncella, il Metastasio non avrebbe potuto isolarsi nella sua musica arcadica, non sarebbe stato più lui!

Il « date a Cesare quel che è di Cesare » può ben significare questa necessità di pedaggio cui ogni uomo, anche il più contemplativo, non può sottrarsi. E se non può sottrarsi, tanto vale che vi si sottometta lealmente, allo stesso modo che, nel fornirsi d'un biglietto di ferrovia o di autobus, non si cercherà di ingannare il bigliettaio. La storia d'Italia in particolare, densa di periodi autoritari o faziosi, non può non favorire due particolari forme di pedaggio: quello tendenzialmente adulatorio, e quello tendenzialmente ironico.

Vincenzo Monti fa il papalino a Roma e il cittadino a Milano, corteggia gli Austriaci, strizza l'occhio ai carbonari: tutto ciò, con profluvie di versi e prose, che pure rimangono assolutamente esterni alla sua indole poetica comunque si voglia apprezzarla). Tutta quella ridda politica può anche disgustarci, ma non investe nè l'anima del Monti nè la sua poesia, appunto perchè l'indole del Monti non era nè pratica nè politica in particolare. Ma la troppo folta schiera degli scrittori italiani alla Monti ci dissuade dal fare altri esempi.

Più simpatica, invece, quella categoria che si riscatta dal pedaggio, quand'esso diventa esoso o ridicolo, mediante l'ironia o la canzonatura. Alessandro Tassoni non teme di prender di mira le due maggiori autorità del suo tempo: la Spagna e l'inquisizione. Alfredo Panzini non risparmia frecciatine al fascismo: al cap. VIII dei *Giorni del sole e del grano* (1929) « rimbombano... le trombe dell'inno *Giovinezza* »; al cap. seguente, un cane viene giudicato « indegno della libertà » perchè « i popoli hanno il governo che si meritano ».

Il Parnaso militante.

Qualcosa di più del pedaggio? Non manca certamente. Ed ecco il Parnaso militante, che sembrerebbe una smentita della nostra tesi mentre non fa che confermarla.

Perchè, anzitutto, molti degli individui che sembrano possedere in alto grado tanto le virtù attive che quelle contemplative, eccellono in realtà per un lato solo, mentre l'altro rimane una proiezione del primo o una suggestione del pubblico. Churchill può ottenere il premio Nobel 1953 per la letteratura; ma neanche il premio Nobel può trasformare un politico in uomo di lettere.

Continua.

Gino Raya

● Nel corso di tre manifestazioni culturali, promosse dal Comitato di *Cagliari*, il prof. Mario Apollonio ha parlato su « Il noviziato dottrinale e poetico di Dante » e sui canti II e III del Purgatorio dantesco.

PROSPETTIVE ESTETICHE

5.

Ma non possiamo assolutamente ammettere che per il caso specifico della «Pietà Rondanini» non si debba parlare di opera imperfetta, perchè non finita (pag. 247). La «Pietà Rondanini» ha certamente dei pregi che non hanno tante altre opere compiute; ma non si può negare che è molto al di sotto di quel che sarebbe, se fosse stata finita. E' facile oggigiorno, in cui il primitivismo ha invasato le menti, farsi prendere dalla moda del semplice e dello schematico nella valutazione dell'arte, e dare il voto di capolavoro a opere solo abbozzate, dove una fantasia surriscaldata di snobismo antiaccademico può vedere tante cose che non ci sono affatto. La definizione fisica di un'opera è condizione essenziale alla sua qualificazione estetica, perchè solo la definizione fisica fa sì che debba vedersi e non indovinare, leggersi e non inventare. — Neppure la distinzione fra soggetto e contenuto ci persuade, perchè gioca su di un equivoco tanto sottile quanto funesto all'arte e alla critica. Dice in proposito il Venturi: «Supponiamo due pittori che rappresentino ambedue la *Madonna col Bambino*, e l'uno idoleggi il proprio figlio e la donna del suo cuore, e l'altro si dedichi devotamente a illustrare l'idea di Dio e di Sua Madre. Ambedue i pittori dipingono il *medesimo soggetto* (sic) — Madonna col Bambino — ma i contenuti delle due opere son ben diversi» (pag. 249). E naturalmente, in grazia del ritrovato della distinzione fra soggetto e contenuto, il Venturi può legittimare esteticamente l'una e l'altra opera, e forse più l'una che l'altra. Ma non è difficile cogliere l'equivoco che tradisce il ragionamento del Venturi. Invero se l'un pittore, a differenza dell'altro, idoleggia il proprio figlio e la donna del suo cuore, è falso dire che «ambedue i pittori dipingono il medesimo soggetto». Che cosa è mai il soggetto se non il tema che i pittori si propongono di dipingere? E allora se l'uno si mette in animo di ritrarre il proprio figlio e la donna del suo cuore, è chiaro che il soggetto suo è questo, e la Madonna col Bambino non c'entra più nulla. Il soggetto non è soggetto perchè io lo propongo al pittore, *ma perchè il pittore lo propone a se stesso*: se non se lo propone, non si può dire soggetto; altrimenti con lo stesso diritto potrebbe dirsi soggetto del dipinto ogni altro argomento della vita e della storia, perchè ogni altro argomento è fuori del presente interesse e proposito del pittore allo stesso modo della Madonna col Bambino.

La distinzione dunque fra soggetto e contenuto si rivela un vero sproposito teorico, che rende ragione di tanti propositi in atto nell'arte moderna. Invero è come dire che se nel dipingere Cesare metto fuori un damerino, io merito ugualmente il lauro d'Apollo, solo perchè la versatile critica del Venturi sa riscattare il mio dipinto in funzione di un altro contenuto! L'individuazione espressiva è requisito essenziale di un'opera d'arte, perchè la costituisce nella sua forma specifica. «Il soggetto è fuori dell'opera d'arte», afferma il Venturi. Ma se il soggetto rimane fuori dell'opera, l'opera rimane fuori dell'arte, perchè denuncia il fallimento del tentativo artistico e l'importanza creativa dell'autore. Significa invero che egli non è riuscito a elevarsi all'idea estetica del soggetto, non è riuscito cioè a *esprimere quel che voleva esprimere*: voleva dipingere un cavallo e n'è venuto fuori un toro! E però crediamo che a nessun sano di mente salga in testa di dare qualifica di artista autentico a uno che ha di questi colpi di fortuna!

•

Volgiamoci ora alla seria indagine del Pareyson, non turbata da squilibri, ingenerati dagli stupefacenti di assimilazioni esotiche.

Il Pareyson infatti procede con metodo governato dal senso della concretezza, e dichiara esplicitamente di voler «definire il concetto di arte movendo dall'esperienza reale e concreta» (pag. 151), senza previe restrizioni o esclusioni. E manco male che ci sia chi guarda prima la realtà, poi pensa al sistema: solo così può mediarsi a una formula davvero comprensiva di tutte le esperienze estetiche. E comprensiva in tal senso è la formula a cui perviene il Pareyson, poichè in essa «viene recuperato all'arte il mondo delle arti e dei mestieri, che vanno dal lavoro del più umile operaio al capolavoro del più abile artigiano, mondo che ingiustamente si suole relegare in quella della mera tecnica, come se le tecniche trasmissibili non si facessero operative solo se riscattate da una loro estrinseca e meccanica applicabilità e inventivamente incorporate nella regola individuale dell'opera da fare» (pag. 154).

L'arte infatti per il Pareyson è formatività, vale a dire un fare che «mentre fa, inventa il modo di fare» (pag. 152). Peraltro se nel concetto generale di formatività si accolgono tutte le attività governate dal fare libero inventivo, quello specifico di *formatività pura* qualifica l'arte vera e propria, nella quale l'intento formativo diventa fine a se stesso: formare per formare, affin di vedere per godere (pag. 156).

Ma, come s'è detto, il formare è un fare che, mentre fa, inventa il modo di fare. E qual è il modo di fare che si inventa nel fare? *La concreta spiritualità dell'artista che assume una direzione formatica*; ed è ciò che identifica il concetto di stile, il quale pertanto viene così definito dal Pareyson: «la persona dell'artista fattasi modo di formare ed energia formatrice» (pag. 165). Lo stile è l'uomo. Questa conclusione è diametralmente opposta a quella dell'intuizionista, il quale, come si sa, respinse il detto popolare in nome della separazione del poetico dal pratico, dell'estetico dall'etico, dell'artista dall'uomo. Ne prenda atto il Flora.

Ci è piaciuta la sintesi sistematica del Pareyson, perchè, come abbiamo detto, è comprensiva di tutte le manifestazioni artistiche e aderente alla effettiva esperienza estetica. La quale esperienza è ben lungi dal suffragare la pretesa che l'arte nasca d'incanto, come vorrebbe insinuare la teoria dell'intuizione-espressione. E però ci è piaciuto ancora che il Pareyson abbia messo l'accento sul *carattere d'avventura* che ha la formazione dell'opera d'arte, il cui procedimento elaborativo «lo si scopre e inventa via via nel corso stesso dell'operazione, e solo dopo che questa è riuscita si vede chiaramente che ciò che s'è fatto era precisamente il da farsi e che il modo tenuto nel farlo era l'unico in cui lo si poteva fare» (pag. 161).

•

Diverso è il metodo di Enzo Paci, la cui prospettiva estetica si apre dalle conclusioni della sua impostazione gnoseologica accentrata sul concetto di evento, che nella serie diventa forma, la quale a sua volta, per la tensione dell'*eros*, dà origine al simbolo, che è il campo dell'estetica. «L'*eros*», dice il Paci, «è dunque, in quanto creatore di simboli, il sentimento determinante del concetto di bellezza ed è quindi il momento dinamico fondamentale di ogni attività estetico-simbolica, compresa l'attività artistica» (pag. 143). In questa dichiarazione ci è sembrato di vedere accennata la tesi centrale della teoria da noi sostenuta nel volume «Verso la nuova estetica» e poi ripresa nel «Breviario della nuova estetica»: non Eros figlio di Venere, ma Venere espressione di Eros; l'amore è prima della bellezza, perchè la bellezza è determinata dall'amore o tensione del soggetto verso l'oggetto. Tuttavia a motivo esplicativo della sua teoria estetica il Paci tira in campo l'armonia, affermando che «la visione estetica è l'epifania dell'armonia spirituale. La verità e il bene, in quest'epifania, si costituiscono e si rivelano come bellezza» (pag. 146). Ma c'è armonia, se c'è tensione fra soggetto e oggetto; l'armonia quindi è a sua volta fondata e condizionata dalla tensione amorosa, che perciò rimane il dato primitivo della vita estetica. D'altra parte il bene e la verità si rivelano come bellezza, solo se nel soggetto c'è tensione d'amore per il bene e la verità. Dunque è sempre l'amore il motivo originario della bellezza e dell'arte; pertanto all'amore e non all'armonia ci sembra doversi riportare ogni giustificazione estetica.

•

La nostra rassegna è finita. Abbiamo ascoltato due gruppi di studiosi: l'uno formato da coloro che osservano l'arte dal piano della filosofia, l'altro invece costituito da quelli che interrogano la filosofia dal piano dell'arte. Abbiamo appresi insegnamenti preziosi dagli uni e dagli altri; dal loro insieme poi abbiamo concluso che in nessun campo, come nell'estetica, fallisce la speculazione astratta, non sussidiata cioè dall'osservazione della viva esperienza estetica e della concreta realtà dell'arte. E però il monito più importante che viene dal nobile convegno di Padova è certamente quello di vivere l'arte prima di teorizzare sull'arte; viverla o come pratica d'artista o come esperienza d'esteta. Solo così ci si salverà da un sistematicismo arbitrario che va fuori strada e mette fuori strada. Comunque, ci possiamo consolare, perchè dalle osservazioni raccolte si può desumere che gli errori più funesti dell'estetologia moderna, come i deviamenti più gravi dell'arte contemporanea, sono avvertiti e detestati. Ciò è di buon auspicio per un migliore avvenire e dell'estetica e dell'arte.

(*Fine*). **Americo De Propris**

VETRINETTA

CARLO MARTINI, ***Quaderno Lombardo,*** **Roma, Girasole.**

Ho letto con piacere le nuove liriche di Carlo Martini. Linde, esatte, accuratissime. Il Martini sa condensare in trasparenze mirabili quadri e stati d'animo e visioni e motivi della sua profonda pena. Questo suo dolore è chiuso, sobrio, pudico. Questa sua malinconia è vigilata e riflessa in versi limpidi e tersi di nobile fattura.

Il colore del tempo, delle ore e delle stagioni pare a volte insistito; ma, a poco a poco, si avverte che è il colore stesso della sua anima, che prende luce e rilievo nella natura, e allora la sua poesia si avviva di una magìa nuova, tutta sua, personalissima.

Le ultime poesie, più dense di pensiero e di cosmico stupore, danno un maggiore rilievo alla sua personalità: e credo sia quella la sua nuova strada. Cito: *Lamento eterno del dolore; Scarna sorella, Malinconia; L'assenza; O vita; Alle volte la vita è un chiuso inferno.*

Carlo Martini, con questo *Quaderno lombardo*, ha scritto un libro alto e degno.

GIUSEPPE VILLAROEL

HANS KELSEN. ***Società e natura,*** **Torino, Einaudi.**

«La causalità non è una forma di pensiero che la coscienza umana possiede per naturale necessità... non è *una nozione innata*. Nella storia del pensiero umano si riscontrano alcuni periodi in cui l'uomo non pensa secondo il principio di causalità, cioè non collega in base al principio di causalità i fatti percepiti per mezzo dei sensi, ma in base agli stessi principî che regolano la sua condotta nei confronti degli altri uomini» (*Introduzione*, pag. 13). Servendosi di un immenso materiale etnografico, il Kelsen vuol dimostrare che l'uomo primitivo interpreta la natura in base alle norme sociali, «in special modo in base alla *lex talionis*, alla norma del contrappasso», e come da questo si sia sviluppata l'idea di causalità, e quindi la concezione moderna della natura. In questa ricerca, apparentemente rigorosa, noi vediamo un difetto primordiale, che, accertato, infirmerebbe tutti i risultati. Ci domandiamo, cioè, se raggiunto il grado di sviluppo o lo stadio corrispondente all'acquisto dell'idea di causalità, sia più possibile leggere genuinamente nelle forme anteriori, e scoprirvi, con la costante facilità consentita al K. dalle proprie convinzioni, sempre ed unicamente «contrappasso». La scienza politica e sociologica messa in atto dal K è, senza dubbio, seria e documentata; ma ci domandiamo se i documenti non siano letti, dal K. e da chi di volta in volta glieli fornisce, senza l'involontaria deformazione conseguente al raggiunto e ineliminabile grado di civiltà, che è forma mentale. Le leggende, i racconti, gli atti dei primitivi riferiti da svariatissimi osservatori, son qui raccolti tra quelli favorevoli alla tesi del K., e tuttavia ci sembrano tutti oggetto di interpretazioni possibilistiche, che altro studioso potrebbe volgere a tutt'altro impiego.

Quest'opera che ha, se non altro, il merito di costituire un repertorio sterminato, afferma tacitamente in ogni pagina, o conferma, una scoperta che potrebbe stupire i non iniziati: la scoperta è, che i primitivi, anche allo stato primordiale dei loro aggregati, appaiono tutti dotatissimi di senso morale. Di fronte a questo accertamento, il nostro modo di pensare può essere «caratterizzato da un dualismo fondamentale, che abbiamo la tendenza a superare con una concezione monistica del mondo»? (K.). Si veda che, con una piccola giunta, il discorso del K., apparentemente così lontano dalle nostre idee, assume l'aspetto di uno dei tanti metodi scientifici, che possono avere il loro tempo e la loro fortuna. Conclude il K. «Quando, nella concezione moderna della legge, la causalità si emancipa completamente dal contrappasso, la società — dal punto di vista della scienza — diventa una parte della natura». Ci basta soggiungere: della natura, figlia di Dio.

o. s.

SENECA, ***Lettere a Lucilio,*** **Bologna, Zanichelli.**

Nella collana elegantissima dei prosatori di Roma, Balbino Giuliano dà la traduzione (con testo a fronte: quello fissato da A. Beltrami per lo stesso Zanichelli) dei libri I-VI, di quel monumento letterario e morale, in cui suscitano sempre nuovo stupore e il senso di una scoperta, le consonanze, in verità più apparenti che reali, ma sempre seducentissime, con lo spirito cristiano. La traduzione del Giuliano, in tutto lodevole, ci sembra tenda alla chiarezza nella resa delle idee, ancor più che alla potenza di uno stile inimitabile. Ci si lasci giudicare tanto modesta quanto opportuna la scelta del modo di tradurre, evidentemente dettata da una risoluzione meditatissima, come si inferisce dall'ampia introduzione, in cui il traduttore saggista afferma, non senza buoni motivi, «l'impressione che il pensiero romano non sia sufficientemente penetrato nella nostra cultura generale e non sia nemmeno sufficientemente valutato». Concordentemente con il G., sentiamo il rammarico che troppe persone colte ripetano il giudizio diffamatorio, che i Romani abbiano soltanto appreso dai Greci «gl'insegnamenti necessari per la formazione della loro cultura».

Il G. ha ben ragione di sostenere che «si vince e si conquista stabilmente solo con le doti superiori dello spirito» e che un popolo non riesce ad essere quale fu il romano, se non «ha già iniziato con perfetta originalità lo svolgimento di un'idea sua». Purtroppo, diversamente dal G. e non ostante lo sforzo di lui e di altri insigni studiosi nel dimostrare la stessa cosa, noi riteniamo che la questione sia ormai destinata a cristallizzarsi nell'errore attuale, tanto che ogni generosa rivendicazione ci sembra condannata ad apparire o incauta o sciovinistica. «Diffamate, qualcosa resterà»: ci si conceda, che nessuna diffamazione ha maggior possibilità di restare, che quella propalata dai dotti. La sola *Rettung* consentita ai semplici di buona fede, non disposti a sopravvalutare gli ipotetici semi di fronte agli storici frutti, è il ritorno alla lettura diretta degli autori, che presentati da traduttori piacevoli, rivendichino, almeno tra gli indotti, la propria grandezza.

o. s.

Il meglio di Nicola Ljeskov, **Milano, Longanesi.**

Questo secondo volume della collana in cui sono adunate le opere e gli autori che Longanesi definisce indispensabili all'uomo di cultura moderna e aggiornata (il primo era dedicato a W. S. Maugham), contiene tre racconti e un romanzo («Una famiglia decaduta»), ed è un caso limite, comprovante, anche nell'aspetto negativo, l'utilità di certe raccolte. *Limite*, dicevamo, perchè una scelta del *meglio* di Ljeskov, è pressochè impossibile, in quanto opinabilissima. Il grande autore russo ha tentato con eccellenti risultati d'arte così vaste e varie esperienze, che conosciute soltanto in parte, possono dare di lui un'idea falsa e inesatta. Uomo di molte e leali curiosità, e deluso da tutte mise un ingegno critico di prim'ordine, dotato di equilibrio e di indipendenza, a servizio della letteratura russa, più che dei lettori contemporanei, i quali, frastornati dalla sua forma personalissima, disorientati dalla sua originalità, incanagliti dai sospetti che l'umore di Ljeskov pareva giustificare rifiutando soggezione e ammirazione passiva a tutti, lo giudicarono un traditore sempre, sol che si trattasse di osservarlo da uno dei tanti angoli di visuale sociale e politica, che costituivano la comprensibile mania di quei tempi travagliatissimi (1831-1895). Inviso ai radicali, ai nichilisti, ai conservatori, si alienò la stessa Chiesa ortodossa, che lo aveva favorito dopo la pubblicazione di *Uomini di chiesa*, e perdette il posto assegnatogli dal Ministero dell'Istruzione.

Egli, che frugava veramente nel cuore del popolo per strapparne, tra l'altro, i segreti di un linguaggio (vedi, anche in questa edizione, *Lo scacciadiavoli*), è stato logicamente rivendicato dai moderni, anche perchè più atti a capire il suo grottesco, diremmo, realistico. L'edizione di Longanesi, limitata per le ragioni dette, ha tuttavia il merito di averci fatto conoscere una parte cospicua di L., aggiungendo al poco che già era stato tradotto in Italia («L'angelo suggellato», «Il brigante di Askalon», «Il mancino», «La donna bellicosa», «Tempi antichi» ecc,»: cfr. Lo Gatto, *St. della Lett. russa*, Sansoni), pagine che potrebbero invogliare altri editori coraggiosi a darci un tutto Ljeskov.

E. V.

EDITH WARTON, ***Un caso terribile,*** **Milano, Longanesi.**

Edith Warton non ha avuto certo in Italia una fortuna pari a quella di cui godette in America, suo paese natale; e come tanti altri scrittori che ebbero un peso determinato sullo svolgersi della letteratura d'oltreoceano, ma la cui notorietà è stata offuscata dalla luce di falsi idoli, anche la W. è rimasta pressochè sconosciuta nell'ambiente del grande pubblico. Con questo «Caso terribile» già pubblicato con altro titolo presso un editore romano, Longanesi ha voluto riproporre alla nostra attenzione una scrittrice che merita di essere conosciuta, offrendoci l'occasione di una lettura suggestiva e proficua.

La storia dell'amore infelice di Ethan Froman per la cugina Mattie, ambientata in una fattoria del Massachussets, può forse richiamare alla memoria, per una certa esteriore analogia di impianto della narrazione, il libro che dette tanta fortuna alla Emily Brontë: ma manca in questo racconto il peso negativo di quel romanticismo a sfondo nordico e pessimistico che costituisce la suggestione e il limite di libri come «Cime tempestose». La Warton è completamente libera da tali legami e diremo che la sua prima e più evidente qualità di narratrice è proprio la estrema scioltezza e semplicità del suo dettato; la sua storia (che tanto piacque persino ad uno scrittore iomplesso e decadente come S. Scott Fitzgerarld) è costruita su un limpido piano psicologico e trova infatti nella soluzione finale (la catastrofe) l'esito necessario e logico. L'accordo sempre esistente fra il mutare dell'ambiente naturale e lo svolgersi dell'azione; il regolare respiro del racconto; la ultima ragione di tutta la vicenda; la acutissima analisi dei sentimenti e infine un senso vivissimo di fatale ineluttabilità sono gli elementi con cui la Warton ha messo insieme la sua storia. E il racconto, nelle sue parti mirabilmente fuse e armonizzate, costituisce la prova esemplare di una ispirazione sicura e ben realizzata.

Concludendo non si può fare a meno di notare come in questo particolare momento in cui la narrativa sembra voler calcare le vie più aspre e difficili questo romanzo semplice ed umanissimo, abbia per noi contemporanei un sapore nuovo di cosa schietta e sincera.

ALBERTO SENSINI

«Scrittori Giuliani», **Trieste, Soc. Artistico Letteraria.**

Marcello Fraulini, nella presentazione di questo «Primo Quaderno» di *Scrittori Giuliani*, scrive: «Le prose e le poesie qui riunite vogliono essere il saggio di una produzione corrente offerta dagli autori quale periodica esposizione delle opere o di una parte di esse. E' ovvio che con questa premessa, la pubblicazione non segua una data corrente nè la scelta venga effettuata con un determinato gusto o scopo al di fuori di quello della validità. Gli scrittori raccolti nello stesso libro non hanno d'altronde nessuna relazione tra loro se non quella di essere nati o di risiedere in questa Regione e di esercitare un'arte che li affratella».

Questo «Quaderno» raccoglie scritti (poesie e prose) di: A. Assanti, L. Fragiacomo, M. Fraulini, N. Fuzzi Gnoli, Lina Galli, V. Miletti, N. Poliaghi, G. Roverelli, G. Taddia.

Fra le poesie notiamo questa di Lina Galli, *L'ultimo amore*: «Paura delle ombre e del silenzio / fa cercar la parola / che sollevi la chioma della vita. / Non più alveare denso di miele e d'api d'oro, / l'amore è sol riparo / a un vento diaccio. / Non più romper di gemme / e rombi d'acque a marzo, / lotta col primo passo della morte / che fa il cuore deserto». Un gruppo di belle liriche presefita pure Nora Pogliaghi.

In fondo al volumetto vi sono note bio-bibliografiche degli autori presentati.

E' una pubblicazione seria, che auguriamo venga continuata.

CARLO MARTINI

AZ 1954, **Aurora, Zanichelli.**

Ritorna puntuale l'ormai notissimo Annuario che abbiamo segnalato con grande simpatia fin dal suo primo numero. Tutti coloro che porgono ai giovani il loro sapere, con la grazia e l'amorevolezza testimoniate in questo non semplice sforzo editoriale, hanno ancor più che il nostro consenso, la nostra gratitudine. La consuetudine con le cose dure e pesanti riservate agli adulti, non ha spento in noi la nostalgia dei tempi in cui nessuna cosa ci appariva ingrata o incomprensibile, sol che ci fosse presentata e offerta in modo da suscitare il nostro interesse. Ai redattori e ai collaboratori di questo bel libro, deve essere riconosciuto principalmente il merito di saper vedere con occhi di fanciulli le cose a cui i fanciulli debbono prepararsi per tempo. Ad epigrafe delle proprie pagine, pongono i versi scritti sulla facciata di una modesta casa svizzera: «Con Dio iniziare, / con Dio finire, / questa è la miglior vita. / Se vuoi raggiungere grandi cose / comincia con le piccole. / Chi ti biasima starà zitto / quando ciò che è piccolo sarà / divenuto grande».

Il libro, veramente enciclopedico, presenta biografie di uomini ocuri e di uomini celebri, invenzioni e inventori, esploratori, campioni dello sport, attività umane poco note, eroiche, meritorie, incivilitrici. In speciali sezioni, propone giuochi gustosi e intelligenti, in altre invita a concorsi, dotati di premi ricchissimi, ognuno dei quali dovrà essere strappato, oltre che alla fortuna cieca, alla più oculata e proficua lettura. Le illustrazioni, anche a colori, bellissime, costituiscono altrettanti inviti a sogni fascinosi. Si può lamentare l'assenza di indice minuto, che faciliti poi la ricerca di tutte le belle cose incontrate per via.

C.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI

TIP. ED. ITALIA - ROMA - Via del Corso 20-21

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma